Die Puppenspiele des Grafen Pocci.

Ihre Quellen und ihr Stil.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät, Sektion I

der

Kgl. Bayr. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

ACAD. LUDWIGSAT. BIBL.

vorgelegt von

Georg Schott.

Frankfurt a. M. 1911.

Druck von H. Chr. Schack, Frankfurt a. M.-Mainkur.

Genehmigt auf Antrag der
Herren Professoren Dr. Muncker und Paul.

Tag der Promotion: 9. März 1911.

Meiner lieben Mutter
und dem Andenken meines Vaters.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545805_0166

Vorbemerkung.

Der Plan der vorliegenden Untersuchung wurde gefasst bei der Ausarbeitung einer Kritik, die unter dem Titel „Vom Grafen Pocci“ in der „Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten“ am 28. März 1909 erschien und die Pocci-Ausgabe von Schloss sowie die Biographie von Dreyer besprach. Gefördert wurde meine Arbeit besonders durch das Entgegenkommen des Grafen Franz von Pocci, der mir in liebenswürdigster Weise die zum grossen Teil unbekannten Manuskripte seines Grossvaters zur Verfügung stellte und mir auch sonst wertvolle Unterstützung zu Teil werden liess. Weiter standen mir in jeder Hinsicht zur Seite die Herren Professoren Elster, Muncker und Panzer, meine akademischen Lehrer; mündliche und schriftliche Belehrungen erhielt ich jederzeit bereitwilligst von Frau Gräfin Marie von Pocci, der Tochter des Dichters, Herrn Geh. Rat Karl Theodor von Heigel, Herrn Professor Dr. Hyacinth Holland und Herrn Jos. Schmidt, Besitzer des Marionettentheaters in München.

Ihnen allen wie auch besonders der Freiherrl. Karl v. Rothschild'schen Bibliothek zu Frankfurt a. M. und der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München und nicht am wenigsten meinem lieben Kollegen Herrn cand. phil. Albert Hirsch sei hiermit aufs Herzlichste gedankt.

Literatur.

Pocci, Franz: Lustiges Komödienbüchlein. München 1859 bis 1877 bei Lentner (E. Stahl). (= L. K.).

Pocci, Franz: Sämtliche Kasperl-Komödien 3 Bde. Hrsg. von Dr. P. Expeditus Schmidt. München 1909. Verlag Etzold & Co. (= I, II, III).

Benzmann, H.: Graf Pocci und das Kindertheater = Bühne und Welt 9. (1907). Seite 491—500.

Dreyer, Aloys: Franz Pocci der Dichter, Künstler und Kinderfreund. München und Leipzig. 1907.

Gottesminne: Monatsschrift für religiöse Dichtung. Hrsg. von P. Ansgar Pöllmann. 5. Jahrg. 1907. S. 315—376, 763—817.

Hirschberg, Leopold: Franz Graf Pocci = Zeitschrift für Bücherfreunde. 9, 2 (1905) S. 431—55. 471—85.

Holland, Hyacinth: Franz Graf Pocci. Ein Dichter- und Künstlerleben = Bayerische Bibliothek, begründet u. herausgegeben von Karl v. Reinhardstoettner und Karl Trautmann. 3. B. Bamberg 1890 (= Holland).

Holland, Hyacinth: Franz Graf Pocci als Dichter und Künstler = Oberbayr. Archiv für vaterländ. Gesch. herausgeg. von dem historischen Verein für Oberbayern 36. Bd. München 1877 (= Oberbayr. Archiv).

Holland, Hyacinth: Zur Erinnerung an Franz Pocci im 6. Band des „Lustigen Komödienbüchleins" 1877. S. 5—36 (= Holland, L. K.).

Keiter, Heinrich: Zeitgenössische katholische Dichter Deutschlands. Paderborn 1884 S. 240—46.

Lux, Ioseph Aug.: Graf Poccis Kasperlkomödien und die Marionettenbühne. Allgemeine Zeitung, München. Nr. 36, 4. September 1909. S. 804 f.

Schloss, Karl: Die Puppenspiele des Grafen Franz Pocci ausgewählt und eingeleitet. München 1909.

Schmidt, P. Expeditus: Pocci und das Marionettentheater. (Vorwort der Etzoldschen Ausgabe S. 5—14).

Schmidt, P. Expeditus: Geleitwort zu der vom Inselverlag herausgegebenen Auswahl Poccischer Komödien. (1907) S. 5—12.
vgl. auch Jahresberichte für neuere Literaturgeschichte B. 1, 2, 14, 16, 17/18.

Grandaur, Franz: Chronik des königl. Hof- u. National-Theaters in München, München 1878.

Riedelsheimer, A.: Geschichte des J. Schmid'schen Marionettentheaters in München von der Gründung 1858 bis zum heutigen Tage. München 1906.

Bechstein, Ludwig: Deutsches Märchenbuch. 5. A. Leipzig 1847.

Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen. 1. Aufl. 1812 und 1815 ff.

Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen. Leipzig J. Reclam (= Grimm oder K.H.M.).

Hamann, Hermann: Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm. Berlin 1906. Palaestra 47.

Perrault, Charles: Contes en prose et en Vers. Paris, Ernest Flammarion (= Perrault).

Raimund, Ferd.: Sämtl. Werke, herausgeg. v. E. Castle. Leipzig, Max Hesse.

Elster, Ernst: Prinzipien der Literaturwissenschaft I, Halle, 1897.

Meyer, Richard M.: Deutsche Stilistik, München 1906.

Schmeller, I. Andreas: Bayerisches Wörterbuch 2. Aufl., bearb. v. G. Karl Frommann, München 1872—77 (= Schmeller).

Weinhold, Karl: Baierische Grammatik, Berlin 1867.

Grimm, Jak. u. Wilh.: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854, ff. (noch nicht beendet).

Paul, Hermann: Deutsches Wörterbuch, 2. Aufl. Halle 1908.

Inhalt.

Einleitung: Die Entstehung der Puppenspiele des Grafen Pocci 1

A. Die Quellen Poccis 10

1. Die Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm 10
2. Die Märchenerzählungen von Charles Perrault 18
3. Erzählungen von Christoph v. Schmid und Isabella Braun 24
4. Pocci und Raimund 26
5. Verschiedene Quellen 31

B. Der Stil der Puppenspiele 38

1. Stilistische Abweichungen der Manuskripte . 38
2. Sprache und Dialekt in den Puppenspielen . . 44
3. Die stilistischen Eigentümlichkeiten der Puppenspiele 51
4. Die technischen Eigentümlichkeiten der Puppenspiele 79

Zusammenfassung 88

Anhang 91

Einleitung.

Die Entstehung der Puppenspiele des Grafen Pocci.

Das deutsche Puppenspiel, dessen erste Anfänge in eine weit zurückliegende Kulturstufe reichen, hat zur Zeit des 30jährigen Krieges einen neuen Aufschwung erfahren. Damals war es um die bestehenden Theater-Gesellschaften schlecht bestellt; viele wandernden Komödianten, deren Truppen sich bei der ernsten Zeitlage auflösen mussten, waren gezwungen, einen Ersatz für ihre bisherige Wirkungsstätte zu suchen, und so übertrug man die Stücke, die man im Theater gerne gesehen hatte, auf die Marionettenbühne. Auf diese Weise wurden zumeist ernste Stücke dargestellt, volkstümliche wie „Die vier Haymonskinder", „Fortunatus", „Genoveva" und biblische wie „Der Sündenfall", „Hamann und Esther", „Judith und Holofernes", „Der verlorene Sohn" u. a. m. Aber ähnlich wie bei den Haupt- und Staatsaktionen wurde auch hier das, was zuerst Episode gewesen war, mehr und mehr die Hauptsache, die Spässe des Hanswurst und seiner Nachkommen, sodass schliesslich die Marionettenbühnen nach der Gestalt des Kasperl benannt wurden. Als sich das Volk allmählich von den Kriegsnöten erholte, da war das Puppenspiel so beliebt geworden, dass ihm die Gunst des Publikums auch fernerhin treu blieb, und so häufen sich zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Urkunden, die uns von Marionettenaufführungen berichten. Ueber ein grosses Repertoire verfügte der Puppenspieler Daniel Michael Treu, der schon 1666 in Lüneburg Shakespearische Stücke aufführte wie „König Lear" und „Titus Andronicus" und von 1681—85 in

München Vorstellungen gab. Viele neue Spiele wurden durch die im 18. Jahrhundert heranwachsende Ritter- und Räuberliteratur hervorgerufen „Der schwarze Ritter", „Die Räuber in dem Westerwald" usw. Die grösste Bedeutung jedoch innerhalb der Gattung erlangten die weit verbreiteten Spiele von „Don Juan" und „Doktor Faust". Die Aufführungen wurden vor allem da veranstaltet, wo ihnen eine möglichst grosse Zahl von Schaulustigen beiwohnen konnte, auf den Jahrmärkten und Messen bedeutender Handelsstädte; in Berlin, Hamburg, Köln, Frankfurt a. M., Ulm, Augsburg, Strassburg, Wien usw. haben sich stehende Marionettenbühnen bis weit in das 19. Jahrhundert hinein gehalten.[1])

Im Laufe des 18. Jahrhunderts war es Goethe vorbehalten, eine neue Art der Puppenspiele zu schaffen; er, dessen „Faust" ja in letzter Linie dem volkstümlichen Puppenspiel seine Anregung verdankt, hat in den Farcen der 70er Jahre, die im Ton und in der Form den Schwänken Hans Sachsens nachgebildet waren, das literarisch-satirische Puppenspiel begründet. Aber sowohl seine Spiele wie die der Romantik, die ihnen folgten, waren nur für kleinere gebildete Kreise berechnet, die mit den literarischen und allgemeinen Fragen der Zeit in enger Fühlung standen.[2]) Dem grossen Publikum sollte das Puppenspiel besonders durch die Komödien des Münchner Dichters und Künstlers Franz Pocci (1807

---

[1]) Zum älteren deutschen Puppenspiel vgl. z. B. Engel, Karl, „Deutsche Puppenkomödien", Oldenburg und Leipzig XII., S. 3—28; Holland, L. K., S. 17—20; Rehm, Herm. Siegfried, „Buch der Marionetten", S. 181 ff.; Riedelsheimer, S. 5—7, und in Spemanns „Goldnes Buch des Theaters", Berlin und Stuttgart 1902, die knappen, aber wertvollen Bemerkungen von Gotthilf Weißstein, No. 770—800.

[2]) Zum literarischen Puppenspiel vgl. auch Weichberger, Konrad, „Das Incognito", Ein Puppenspiel von Joseph Freiherr v. Eichendorff, Oppeln 1901. Zwei bedeutsame Rezensionen dazu von Walzel und Minor sind Jahresber. für neuere Litgsch. 14 (1903), Seite 809 angeführt.

bis 1878) näher gebracht werden. Das Entstehen der Puppenspiele Poccis darzustellen, ihre Quellen und ihren Stil zu untersuchen, soll die Aufgabe dieser Arbeit sein. Die einzelnen Puppenspiele haben wir jedoch nur insoweit ins Auge gefasst, als wir über die Ergebnisse von Dreyer, Holland und Schmidt hinauskommen konnten.

In den Jahren 1846—49 veranstaltete Pocci in seinem Heim zu Ammerland Marionettenaufführungen, die anfänglich dem Stile des Jahrmarkts-Kasperl entnommen waren; es waren einzelne Szenen, die er im Verein mit seinen Kindern als Familienunterhaltung zum Besten gab. Gelegentlich wurden auch die wenigen Bewohner Ammerlands und die Gäste, die dort weilten, eingeladen. Ueber die Stoffe, die da behandelt wurden, wissen wir leider nicht genau Bescheid. Soviel indes steht fest, dass es vor allem solche waren, die sich an das Dulttheater, dem in München stets eine besondere Bedeutung zukam, anschlossen; der Gang der Stücke wurde gewöhnlich von Pocci angegeben, dann aber nach Laune aus dem Stegreif improvisiert. Mit den 1855 erschienenen Stücken des „neuen Kasperl-Theaters" sind die in Ammerland dargestellten keineswegs identisch; aber in der Art dieser und der späteren Kasperliaden wird man sie sich doch zu denken haben, und Stoffe wie etwa „Kasperl als Nachtwächter", „Der gefangene Turko", „Kasperl als Portraitmaler", „Kasperl unter den Wilden" mögen schon damals Gegenstand der Aufführungen gewesen sein. Wenn eine Aufzeichnung der Stücke, die besonders 1848/49 gespielt wurden, auch nicht zu Stande gekommen ist, so war sie doch von Pocci beabsichtigt. Dies geht aus einem älteren Blatt hervor, welches als Umschlag eines Manuskriptbüchleins der 50er Jahre[1]) diente: Auf seiner Rückseite nämlich finden wir

1) Es enthält die Stücke des ersten Komödienbüchleins (1859).

von Poccis Hand einen Kasperl vor dem Bierkruge sitzend gezeichnet und darunter die Aufschrift: „Marionettentheater F. P. 1848/49.“

Schon frühe beschäftigte die Gestalt des Kasperl das Gemüt und die Phantasie des Dichters; gleich die erste noch unbeholfene Zeichnung, die er als Knabe von 5 Jahren verfasste, lässt neben Jäger, Tod und Teufel auch den Hanswurst erscheinen.[1]) Dann tritt er vom Jahre 1834 an[2]) immer wieder auf; erkenntlich ist er gewöhnlich an der langen Zipfelmütze und an seiner hervortretenden Nase. 1843 wird ihm sogar eine ganze Erzählung „Hanswurst“ gewidmet, die an drei verschiedenen Stellen gedruckt wurde.[3]) In dieser kleinen Lebensgeschichte zeigt Hanswurst einige typische Züge, die sich zunächst in der illustrierten Verserzählung „Kasperl auf der Jagd“ (Lustiges Bilderbuch 1852, S. 28—32) wiederholen und ihm später dauernd anhaften. Er ist kein grosser Held, sondern eher ängstlich und feig, aber ein braver Kerl, der den Kindern wohl will und ihnen Spass bereitet; zwar liebt er über alles, viel und gut zu essen und zu trinken, aber auch über eine Wurst kann er sich schon königlich freuen. Bemerkenswert ist, dass in der Geschichte „Hanswurst“ auch ein literarhistorischer Wink eingeflochten ist. Es heisst da:[4]) „Unter andern Gegenständen ward auch Freund Hanswurst (der in einen Kramladen geraten war) verkauft und musste in einem Puppenspiel die Hausknechtrolle übernehmen.“ Als Prologsprecher begegnet er in den „Dramatischen Spielen für Kinder“

[1]) Ueber diese erste Zeichnung geben fast alle Biographen Poccis Auskunft; vgl. z. B. Holland, S. 2; Dreyer, S. 5; Hirschberg, S. 433. Neuerdings ist sie veröffentlicht worden im „Kunterbunt“ (München 1910).

[2]) Vgl. Festkalender, Titelblatt des letzten 15. Heftes.

[3]) Ein Büchlein für Kinder, S. 106 ff.; Geschichten und Lieder mit Bildern II., S. 29—32; Dichtungen, S. 262 ff.

[4]) Geschichten und Lieder mit Bildern II., S. 131.

(1850), wo er auch einen Epilog an die Zuschauer richtet, in „Was Du willst“ (1853, S. 132) und später mehrmals in den Kasperlkomödien.[1])

Schon vor den Aufführungen in Ammerland hatte Pocci im dritten Bande der „Geschichten und Lieder mit Bildern“ (1845) ein „Puppenspiel“ veröffentlicht, das zu seinen eigenartigsten Schöpfungen gehört und ihm wirklich gut gelungen ist.[2]) Von einer eigentlichen Handlung, von einem Dialog ist nicht die Rede“,[3]) vielmehr wird uns episch, teils in glatten und gewandten Versen, teils in Prosa, erzählt, wie etwa so eine Kasperlvorstellung verläuft. Hanswurst spielt in den acht Szenen die Hauptrolle; man entdeckt nämlich, dass der Kaiser von China, der den ganzen Tag mit der Langweile zu kämpfen hat und damit dem späteren Ritter Heinz im „Aschenbrödel“ (II 386) ähnelt, ein unrechtmässiger Usurpator ist; der verdrängte legitime Erbe des Reiches ist — Hanswurst, der dann auch zuletzt unter grossem Pomp auf den Thron erhoben wird. Die einzelnen Szenen, die nur mit ein paar Bemerkungen skizziert, nicht ausgeführt sind, werden vom Publikum teilnahmsvoll verfolgt und mit Glossen begleitet. Dabei haben die Zuschauer am meisten Gefallen an Dekorationseffekten und drastischen Vorgängen, und je mehr Lärm und Getöse auf der Bühne gemacht wird, um so lieber ist es ihnen. Wenn der Mond eine Arie singt und

1) Ausserdem kommt „Hanswurst“ noch vor: Geschichten und Lieder mit Bildern I., S. 79 (1841); „Die Nacht im Walde“ (1852), S. 22; „Was du willst“, S. 75 ff., 169 ff. Auf die vielen Stellen, die sich in den späteren Werken auf „Kasperl“ und „Hanswurst“ beziehen, braucht hier nicht eingegangen zu werden, da es sich nur um die Entwicklung bis 1855 („Neues Kasperltheater“) handelt.

2) Es ist in einer Auswahl Poccischer Werke „Märchen, Lieder und lustige Komödien von Franz Pocci“, München, Etzoldt & Co., allgemein zugänglich, wird aber hier nach der Originalausgabe zitiert.

3) Vgl. Dreyer, S. 87.

die Sterne ein Ballet tanzen, so sind sie begeistert und lassen sich das Ballet wiederholen:

„Ah! Ah! welch' schöne Dekoration,
Der Maler verdiente seinen Lohn.
Sehr gut gewählt ist das Transparent
Für das durchsichtige Firmament.
Ausgezeichnet ist das Ballet,
Besonders gut tanzt der Komet." (S. 43)

Natürlich entrüsten sie sich auch über den Bösewicht und verlangen seine Bestrafung; und als er gestürzt ist, klatschen sie Beifall:

„Bravo! Bravo!
Der Dichter hat seine Meisterschaft
Bewährt mit wahrer Riesenkraft!
Er führt den Stoff mit Konsequenz;
Und wie moralisch die Tendenz.
Das Laster musste untergeh'n,
Nun lasst der Tugend Sieg uns seh'n!" (S. 47).

Man wird nicht fehlgehen, wenn man das „Puppenspiel" als einen Ausläufer jener romantischen Dichtungen in Anspruch nimmt, die Tieck mit dem „gestiefelten Kater" begonnen hatte.[1]) Die Anschauungen über das Publikum und seine geringe Urteilskraft, die Pocci in liebenswürdiger, knapper Form verkündet, sind ja fast die gleichen, die Tiecks Komödien zu Grunde gelegen hatten. Das erste Puppenspiel, das eine eigentlich dramatische Handlung vorführt, steht in „Was Du willst" (1853) und ist „Kasperl in der Türkei". Das Stück schildert ein Abenteuer Kasperls, der in der Türkei eine Zeitlang am Hofe des Sultans lebt, dann aber in die deutsche Heimat zu seiner Frau Gretel zurückkehrt; später ist es, nachdem der Inhalt ein wenig ausgeschmückt

[1]) Dreyer meint, dass das Puppenspiel nicht ganz frei von Hieben auf die ironisierenden Komödien der „Romantiker, insbesondere Tiecks" sei (S. 86) und fasst es also als bewusste Satire gegen Tieck auf.

worden war, in den ersten Band des „Lustigen Komödienbüchleins“ aufgenommen worden. — Noch ein zweites Abenteuer Kasperls wird in einer sehr hübschen Verserzählung des Buches „Was Du willst“ (S. 169 ff.) mitgeteilt; es handelt von einer weiten Seefahrt, die Kasperl macht, und von seinem Aufenthalt bei Menschenfressern; später hat Pocci denselben Stoff in einem Puppenspiel „Kasperl unter den Wilden“ (L. K. I.) wieder aufgegriffen und in einigen Einzelheiten nach der früheren Erzählung gestaltet. Aus ihr stammt z. B. der berühmte Chor der Wilden:

„Spissi spassi Casperliadi
Hicki Hacki Carbonadi“ (Was Du willst S. 173 f.).

Ein Bild von der köstlichen Ungezwungenheit dieser Verserzählung geben am besten zwei Verse:

„Ihm aber war's nicht lächerlich,
Vielmehr etwas abstecherlich.“

Eine erste Sammlung seiner Kasperliaden gab Pocci 1855[1]) unter dem Titel „Neues Kasperltheater“[2]) (bei Risch in Stuttgart) heraus. Die Handlung der sechs gebotenen Stücke dreht sich durchweg um die Figur des Kasperls, dessen Auffassung der des Dulttheaters nahe steht. Es sind recht frische, lebendige Szenen darunter, die uns in rascher Folge und ohne überflüssiges Beiwerk die Begebenheiten schildern. Eine Aufführung hatte der Dichter nicht im Auge, als er diese Puppenspiele schrieb. Als literarische Grosstaten darf man sie natürlich nicht in Anspruch nehmen, am wenigsten hätte Pocci selbst einer solchen Auffassung Vorschub geleistet, der die 2. Auflage, in der „Schuriburiburischuribimbampuff“ und „Der gefangene Turko“ beigefügt wurden, dem Literaten Georg Scherer mit den Worten empfahl:

1) Nicht 1850, wie bei Dreyer (S. 141) und Schmidt (Einleit. der Etzoldtschen Ausgabe, S. 6) zu lesen ist.
2) Vgl. Dreyer, S. 141—144.

„Durch die Vermehrung der Auflage erhält das Buch doch manchen Jux.“ (9. 9. 1873). Durch alle diese literarischen Arbeiten Poccis war es in München wohl bekannt geworden, dass er dem Volkstümlichen grosse Neigung entgegenbrachte. Als daher im Herbst 1858 der Vereinsaktuar Ioseph Schmid einem ihm befreundeten Rechtsanwalt seinen Entschluss kund tat, ein ständiges Marionettentheater in München zu begründen, wurde er auf den Grafen Pocci aufmerksam gemacht, der sich gewiss für die Sache interessieren werde. Wahrscheinlich ist es, dass Schmid die Angelegenheit auch mit seinem Amtsvorstand Dr. Hierneis besprach und auch von diesem dem Grafen Pocci empfohlen wurde; Pocci berichtet nämlich in seinen — im Anhang abgedruckten — Memoiren von einem Briefe, den Hierneis des Marionettentheaters wegen an ihn geschrieben habe.

Die Entstehungsgeschichte der Schmidschen Bühne ist schon oft erzählt und nach allen Seiten beleuchtet worden.[1]) Deshalb möge hier nur ganz knapp das Wichtigste wiedergegeben werden. Schmid hatte mit seiner Bitte, ihn durch literarische Tätigkeit zu unterstützen, Erfolg. Auf sein Schreiben vom 13. 9. 1858 erwiderte Pocci unverzüglich am 14. 9., dass er das neue Unternehmen in jeder Weise zu fördern bereit sei, und wies Schmid einige Tage später auf den General von Heydeck hin, der ein hübsches Marionettentheater besitze und es, „wenn der richtige Mann käme“, abzugeben gedenke. Schmid kaufte dann das Heydecksche Theater samt allen Dekorationen für 300 Gulden, und am 5. Dezember schon konnte die neue Bühne mit einer Ankündigung und „Prinz Rosenroth“ von Pocci eröffnet werden. Das Unternehmen hatte grossen dauernden Erfolg, und Pocci blieb ihm bis zu seinem Tode (7. 5. 1876) treu. Die

[1]) Vgl. Holland, L. K., S. 7ff.; Dreyer, S. 144f., Hirschberg, S. 474 und insbesondere Riedelsheimer, S. 18ff., wo auch die Briefe Schmids und Poccis mitgeteilt sind.

Stücke, die er für das Schmidsche Theater geschrieben hat — es sind nahezu 40 — wurden dann in den sechs Bänden des „Lustigen Komödienbüchleins“ (1859—77) vereinigt; dem letzten Bande, der erst nach Poccis Tode erschien und hauptsächlich durch die Bemühungen Schmids und des Verlegers Stahl zu Stande kam, wurden auch „Schuriburischuribimbampuff“ und der „Der gefangene Turko“ beigegeben, die beiden Kasperliaden, die ihr Verfasser zuerst in der 2. Auflage des neuen „Kasperltheaters“ veröffentlicht hatte.

Noch verschiedene Stücke, die nicht mehr zur Aufführung gekommen sind, wollte Pocci für die Marionettenbühne schreiben. Dass er daran gedacht hätte, das Märchen von den „sieben Schwaben“ zu dramatisieren, ist bei dem rein epischen Stoff nicht recht glaubhaft. Das Schlusswort der „sieben Raben“:

„Sie haben nun gesehn das Märlein von den sieben Raben,
Ein andersmal führen wir auf die G'schicht von den „sieben Schwaben“ (II 275)

ist wohl nur durch den Reim hervorgerufen. Sicher wissen wir nur, dass er noch ein Puppenspiel „Rosa von Tannenburg“ nach der Erzählung Christophs v. Schmid geplant hatte.

A. Die Quellen Poccis.

1. Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.

Die Puppenspiele des Grafen Pocci hatten vor allem die Kinder und das Volk als Publikum im Auge. Deshalb hat sich der Dichter, in voller Einsicht dessen, was beiden lieb und wert war, in das alte Erbgut von Märchen und Traditionen versenkt und aus ihnen ein gut Teil seiner Stoffe gewählt. Als die Komödien Poccis einsetzten, da waren die alten Märchen in keiner anderen Sammlung so verbreitet, als in den unvergleichlichen „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm, sodass er mit gutem Recht eine Reihe seiner Märchenspiele nach ihrer Darstellung verfasst hat.

Wenn die Frage, welche Auflagen der Grimm'schen Märchen Pocci benutzt hat, beantwortet werden soll, so ist es nötig, auch die Märchenillustrationen zu Rate zu ziehen, die er zu Ende der 30er Jahre und später geschaffen hat. Die Tatsache, dass Erörterungen über diese Fragen noch völlig fehlen, und dass andererseits viele Stoffe bei den Puppenspielen wiederkehren, rechtfertigt eine etwas eingehendere Behandlung. Völlig auszuschalten sind die Illustrationen zu dem „Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen" (1838) [1]) und zum „Fundevogel" (1845); sie wurden zwar lange Zeit Pocci zugeschrieben,[2]) sind aber nicht von ihm verfasst.[3]) Ebensowenig gewähren die „Münchener Bilder-

[1]) Siehe Grimm, Vorrede der 5. Auflage, S. 30, Oberbayr. Archiv, S. 301, unter No. 68 Anmerkung; Dreyer, S. 203.

[2]) Oberbayer. Archiv, S. 304 unter No. 102; Dreyer, Seite 204.

[3]) Für das „Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen" wird Graf Franz v. Pocci in einer umfassenden Arbeit über seinen Grossvater den überzeugenden Beweis erbringen, den er mir in freundlicher Weise mitteilte.

bogen“ Nr. 122, „Das Märchen vom kleinen Frieder“ (1854) und Nr. 204 „Fundevogel“ (1857) einen Aufschluss; als kürzere Umformungen der KHM. lassen sie eine bestimmte Vorlage nicht erkennen. Was die beiden Märchenerzählungen vom „Blaubart“ (1845?, 1852) betrifft, so werden sie besser im Zusammenhang mit dem Puppenspiel erörtert werden; vorausgreifend sei schon jetzt bemerkt, dass auch sie das Ergebnis der folgenden Auseinandersetzungen stützen. Als Ostergabe für die Kinder liess Pocci 1837 sein „Sneewittchen“ erscheinen.[1]) Die 3. Auflage der KHM. kam ein wenig später heraus, da ihr Vorwort vom 15. Mai 1837 datiert ist, sodass Pocci nur die erste oder zweite hätte benutzen können. Die Entscheidung darüber, welcher von beiden er hier gefolgt ist, wird nicht schwer; da er die stilistischen Aenderungen, die die 2. Auflage brachte, getreu mitmachte, muss diese seine Vorlage gewesen sein. In „Hänsel und Grethel“ (1838) schliesst er sich genau an die 3. Auflage der KHM. an, die wiederum einige stilistische Verbesserungen gegenüber den vorhergehenden aufwies. Ebenso kommt für das Märlein „Schneeweisschen und Rosenroth“ nur die 3. Auflage in Betracht, da sie das Märchen als Nr. 161 neu einfügte, und keine spätere aus dem Grunde, weil Poccis Illustration 1839 vor dem Drucke der 4. Auflage (1840) erschien. Das „lustige Märlein vom kleinen Frieder mit seinem Vogelrohr und seiner Geige“ (1838) ist eine selbständige Erweiterung von Grimm Nr. 110 „Der Jude im Dorn“. Pocci lehnt sich auch hier deutlich an die 3. Auflage an; denn die gerade für sie charakteristischen Ausdrücke, die in den beiden ersten nicht gestanden hatten,[2]) sind zum grossen Teil von ihm übernommen. Der Wortwitz der 3. Auflage

1) Die zweite Auflage des Märleins vom „Sneewittchen“ (Weihnachten 1837) ist ein unveränderter Abdruck der ersten.

2) Vgl. Hamann, S. 39—41 und seine bequeme Gegenüberstellung der beiden Fassungen auf S. 141—146.

(S. 130): „Geh, Spitzbub“, sagte er zum Juden, „und hol dir den Vogel heraus“, „Mein“, sprach der Jude, „lasst den Bub weg, so kommt der Hund gelaufen“ steht genau so bei Pocci (S. 15). Einige weitere Belege sind: „Aber die Dörner zerrissen ihm den schäbigen Rock, kämmten ihm den Ziegenbart, und stachen und zwickten ihn am ganzen Leib“ (Grimm, S. 130 f.; Pocci, S. 16) „Das ist eine schlechte Entschuldigung, das thut kein Jude“ (Grimm, S. 132; Pocci, S. 20) „fing alles an zu wabern und zu wanken“ (Grimm, S. 132; Pocci, S. 22). Die Märchenillustration vom „König Drosselbart“ (Münchner Bilderbogen Nr. 220) ist eine kürzere Fassung von Grimm, Nr. 52. Sie entstand im Jahre 1858 und konnte demnach die 1857 erschienene 7. endgültige Auflage der KHM. benutzen. Wieder sind es stilistische Kriterien, denen zufolge wir die früheren Auflagen von der 7. unterscheiden, und Pocci scheint durchaus auf der letzteren zu fussen. So hat er z. B. mit ihr im Anfang der Erzählung „eine Tochter, die war über alle Massen schön“, während in den vorhergehenden Auflagen die Tochter als „wunderschön“ geschildert war. Weitere Uebereinstimmungen zwischen Pocci und der 7. Auflage sind:

7. Auflage und Pocci:	gegenüber den vorhergehenden Auflagen:[1])
„Der Bettelmann führte sie an der Hand hinaus“. (Grimm I 233).	„Der Bettelmann nahm sie mit hinaus.“
„aber sie weigerte sich und erschrak.“ (Grimm I 236).	„aber sie wollte nicht und erschrak.“
„und wie sie ihn ansah, war es wieder König Drosselbart“ (Grimm I 236).	„. . . . . war es König Drosselbart selbst.“

Wenn so auch für diese einzelne Märchenillustration die 7. Auflage massgebend gewesen ist, so wäre es doch

[1]) Die 6. Auflage der KHM. lag mir nicht vor.

übereilt, wollte man sie für diejenige halten, nach der Pocci seit 1857 gegriffen hätte. Nur die 3. Auflage (Göttingen 1837) der KHM. hat sich in seiner Bibliothek gefunden; nach ihrem Texte hat er die meisten Märchenillustrationen und, wie er selbst ausdrücklich angibt, sein Drama „Gevatter Tod“ (1855)[1]) gebildet; sie darf man daher als sein eigentliches Handexemplar bezeichnen.

Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiss.

(Oktober 1858).

Man sollte meinen, dass das Stück, mit dem Pocci das Schmidsche Theater einführte, und das seine eigene Tätigkeit als Dichter der neuen Bühne einleitete, auf allbekanntes Märchengut zurückgegangen sei. Seltsamerweise ist aber gerade das erste Puppenspiel des L. K. „Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiss“ ziemlich frei erfunden oder doch aus zwei verschiedenen Märchen der Brüder Grimm, und nicht gerade den geläufigsten komponiert. Der Name Rosenrot zunächst stammt aus Grimm Nr. 161 „Schneeweisschen und Rosenrot“, wo er freilich einem Mädchen zugehört. Dort tritt auch der in einen Bären verzauberte Ritter auf, der den beiden Mädchen (im Puppenspiel, dem Prinzen, I 18 ff.) zur Seite steht. Das Hauptmotiv des Stückes aber, dass Menschen in Blumen verwandelt und durch die tapfere Tat eines andern wieder erlöst werden, lässt sich, scharf entsprechend, aus Grimm nicht belegen. Möglicherweise spielen Einflüsse mit aus den „Kindermährchen“ von Albert Ludwig Grimm (3. Auflage 1839, S. 189) und aus den „Sechs Märlein für Alt und Jung“ von Rudolph Schreiber (1842, S. 5), die Pocci beide illustriert hatte. Wahrscheinlich jedoch hat Pocci das Märchen von

[1]) Vgl. Seite 4 des Prologs.

„Jorinde und Joringel“ (Grimm, Nr. 69), wo Jorinde in einen Vogel verzaubert und durch ihren Geliebten wieder erlöst wird, frei umgestaltet und von dort das Motiv der zur Befreiung nötigen Berührung mit einem Eichenzweige übernommen (Pocci I, 18, 25, 27). — Die ersten Worte des Prinzen Rosenrot, der die Welt durchzieht, um sein Ideal aufzusuchen (I 3), weisen schon leise auf das spätere Schattenspiel „Odoardo“ (1868)); doch ist das Motiv dort weiter ausgesponnen und zu grösserer Bedeutsamkeit im Rahmen des Stückes gelangt. —

Rotkäppchen. (Erschienen 1869.)

Das Puppenspiel lehnt sich an Grimms bekanntes Märchen Nr. 26 an; die Handlung ist jedoch völlig umgestaltet, sodass im Wesentlichen auch eine stoffliche Neuschöpfung Poccis vorliegt. Heriwolf, der Sohn der Waldminne, unterliegt einem Feenspruche und darf bei Tagesanbruch nicht mehr auf der Erde weilen. Als er aber einmal Rotkäppchen im Walde trifft, die auf dem Wege zur Grossmutter ist, da findet er Gefallen daran, sich mit dem lieblichen Kinde zu unterhalten und versäumt trotz warnenden Hornklängen die bestimmte Frist. Zur Strafe für sein Vergehen wird er in einen Wolf verwandelt; als solcher frisst er die alte Grossmutter Kathrin, und schon will er sich auf Rotkäppchen selbst losstürzen, da sinkt er, von der Kugel des Jägers getroffen, hin. Mit dem Schusse ist jedoch der Zauber gelöst, Heriwolf erscheint wieder und darf jetzt als Fürst des Waldes sein Rotkäppchen heimführen.

Trotz dieser Aenderung bleibt es leicht ersichtlich, dass das Grimmsche Märchen benutzt wurde. Die Aehnlichkeit zeigt sich am auffallendsten in der Szene, wo Rotkäppchen mit dem Wolfe als der Grossmutter spricht. Pocci hat hier den Wortlaut des Grimmschen Märchens

fast wörtlich übernommen (Grimm I 133, Pocci II 95), mit vollem Rechte, da der lebendige Dialog Grimms ein völlig dramatisches Gespräch bereits bot und in seiner Kürze und Prägnanz schwer zu übertreffen war.

Die Zaubergeige. (Erschienen 1869.)

Pocci hatte schon 1838 das Grimmsche Märchen Nr. 110 „Der Jude im Dorn" bearbeitet und es, nachdem er den Text erweitert und Illustrationen beigefügt hatte, unter dem Titel „Das lustige Märlein vom kleinen Frieder mit seinem Vogelrohr und seiner Geige" erscheinen lassen. Dann hatte er eine kürzere Fassung des Märchens zu den „Münchner Bilderbogen" beigesteuert (Nr. 122; 1854). Das Puppenspiel „Die Zaubergeige" (im 3. Bande des L. K.) hat aus der erstgenannten früheren Bearbeitung den Zug übernommen, dass Kasperl (dort Frieder) seinen Lohn dem Berggeist des Kupfergebirges, der den charakteristischen Namen Cuprus trägt, übergeben muss.[1]) Sonst ist in der „Zaubergeige" die letzte Szene geändert, und an Stelle des wenig schönen Ausgangs, den Pocci früher, dem Märchen folgend, beibehalten hatte,[2]) ist ein der Eingangsszene hübsch entsprechender Schluss getreten: Kasperl, der seine Frau verlassen hatte, wird nun nach dem Abenteuer wieder mit ihr vereint (II 176). Gerade in diesem Stücke sind Anspielungen auf Zeitereignisse häufig; die Wagnersche Zukunftsmusik wird entschieden abgelehnt, und ob etwa hie und da kleine Wendungen des Dialogs bestimmte Vorkommnisse und Gepflogenheiten am Hofe mitnehmen sollten, bleibe als nicht unwahrscheinlich dahingestellt.

1) Bei Grimm ist es unbestimmter „ein Männchen".

2) Vgl. auch Dreyer, S. 45.

Aschenbrödel. (März 1873.)

Es ist kaum ganz bestimmt zu erweisen, welche Fassung des „Aschenbrödel“ Pocci vorlag, ob Perrault, Grimm oder Bechstein, da die drei Erzählungen keinen bemerkenswerten Unterschied zeigen. Das Nächstliegende dürfte es sein, in Grimms „Aschenputtel“ (Nr. 21), der am meisten verbreiteten Form, Poccis Quelle zu suchen. — Auf Grimms Märchen deuten bei Pocci die Tauben hin, die Aschenbrödel umflattern und ihre Freunde sind; (II 382 f., 387); es ist das eine, allerdings abgeblasste Erinnerung an die wichtige Rolle, die den Vögeln im Märchen zukam (Grimm I, 114 f.), eine Erinnerung, die noch dazu der erste Entwurf (E) Poccis nicht kannte und die auch im zweiten Originalmanuskripte (M) eine spätere Zutat zu sein scheint, da die beiden bezüglichen Stellen auf der sonst unbeschriebenen Rückseite des vorhergehenden Blattes stehen. Auf den hübschen Schluss des Märchens, dass der Prinz seiner Tänzerin den Schuh anprobt und sie so wieder erkennt, spielt Pocci zwar in Kasperls Ansprache (II, 412) vorbereitend an, leider schlägt er aber dann einen andern Weg ein, und die Lösung der Handlung gerät weniger poetisch als im Märchen. Dreyer möchte neben Grimm auch Platens Komödie „Der gläserne Pantoffel“ für das Puppenspiel heranziehen (S. 156). Zur Platenschen Fassung stimmt es, dass Aschenbrödel die jüngste Tochter ist;[1]) überraschender Weise, da gewöhnlich im Märchen die schlechte Behandlung gerade der ältesten Tochter auf das Treiben der bösen Stiefmutter zurückgeführt wird (Im „Aschenputtel“ sind Andeutungen auf S. 112, 115, 119 vorhanden). Dreyer führt auch das Wunder der Verwandlung Aschenbrödels durch ein Zauberkleinod als entsprechendes Moment bei Platen und Pocci an. In

[1]) Pocci II., 380, 386, Platen, Werke, hrsg. von Koch und Petzet (Hesse), B. 9, S. 108.

jeder Fassung des Märchens steht eine überirdische Macht schützend über Aschenbrödel; als Symbol ist ihr bei Grimm das Zauberreis verliehen, im Puppenspiele wunderkräftige Nüsse, bei Platen ein Ring. Nähere Beziehungen Poccis zu Platen sind hier wohl nicht anzunehmen. Noch eine weitere Aehnlichkeit zwischen Pocci und Platen möchte Dreyer (S. 156) feststellen. „Hier wie dort", sagt er, „kommt des Prinzen Vertrauter ‚Der lustige Rat' (bei Platen Pernullo, bei Pocci Kasperl), um Aschenbrödels Schwestern auszuforschen, ob sie der Hand des Königssohnes würdig seien." Dem ist aber entgegenzuhalten, dass Pernullo und Kasperl sich nicht genau entsprechen; vielmehr ist die Aufgabe, die jener hat, im Puppenspiel zwischen Kasperl und dem Magier Astraleus geteilt.

König Drosselbart. (April—Mai 1876.)

Das letzte Stück, das Pocci für die Schmidsche Bühne, nur wenige Tage vor seinem Tode schrieb,[1]) und wohl überhaupt seine letzte künstlerische Gabe ist der „König Drosselbart". Leider hat Pocci das Grimmsche Märchen Nr. 52, eines der vorzüglichsten der ganzen Sammlung, nur teilweise zu seinem Puppenspiel benutzt. Denn was er eigenes dazu getan hat, steht in diesem Falle weit hinter den psychologischen Feinheiten des Kindermärchens zurück. Wie eindrucksvoll wird uns dort die Macht des verschmähten Bewerbers geschildert, wie sehr anschaulich und begreiflich wird uns die Reue der Prinzessin, nachdem sie tief gesunken ist, und wie eindringlich wirkt dann ihre Erhebung. All das hat Pocci zum grossen Teil weggelassen oder gekürzt. Eingeschoben ist eine kürzere Episode, die das eheliche Glück und Unglück einer Fee und des von ihr in einen Bären verwandelten Gatten behandelt. Ihr Verlauf ist mit dem Gang der

1) Vgl. auch Holland, L. K., S. 30 f.

Haupthandlung lose und äusserlich verknüpft und vermag uns wenig Interesse abzugewinnen. Zuletzt verzeiht Drosselbart Jolinde, wie im Märchen, und erhebt sie zu seiner Gemahlin; aber die Läuterung der hochmütigen Prinzessin ist lange nicht so überzeugend dargestellt wie dort und kommt sogar etwas überraschend und unvermittelt.

2. Die Märchenerzählungen von Charles Perrault.

Vor dem Erscheinen der KHM. war man auch in Deutschland, wenn von unbedeutenden Vorgängern Grimms abgesehen wird, auf die Sammlung Charles Perraults angewiesen, der einige der bekanntesten Märchen, bisweilen in anderer Ueberlieferung als nach ihm Grimm und oft mit einem ironischen Einschlage erzählte. In der Familie Poccis waren die Märchen des Franzosen heimisch, der Dichter selbst hat sie schon als Knabe in mündlicher Wiedergabe gehört und später eifrig in den „Histoires ou contes du temps passé“ (1777) gelesen, und so nimmt es nicht Wunder, dass noch in einigen Puppenspielen seine Abhängigkeit von Perrault zu erweisen ist.

Der geheimnisvoll düstere Stoff des „Blaubart“ hatte Pocci schon lange beschäftigt, ehe er an das Puppenspiel dachte. 1845 (?) war in vierfüssigen Dreireimen sein „Blaubart, ein Märchen erzählt und gezeichnet von F. Pocci“ erschienen und 1852 in den „Münchner Bilderbogen“ als Nr. 95 die knappere Erzählung „Blaubart“. Die Brüder Grimm hatten ein Märchen „Blaubart“ als Nr. 62 der ersten Auflage mitgeteilt, dann aber schon in der zweiten gestrichen. (Ihre Begründung: KHM. III S. 80). Nahezu alle wesentlichen Momente der Sage, wie sie in den verschiedenen Fassungen Poccis ausgebildet ist,

lassen sich zwanglos aus Perraults Erzählung „La Barbebleue“ herleiten;[1]) daneben hat Pocci die freie Nacherzählung des französischen Märchens durch Bechstein (Deutsches Märchenbuch 1847, S. 262 ff.) benutzt, vorwiegend für den Bilderbogen, der vielleicht nur eine kurze Umarbeitung der Bechsteinschen Fassung darstellt; für eine Benutzung des Grimmschen Märchens dagegen spricht kein stichhaltiger Grund. Deshalb wird Dreyers Feststellung „Die Fassung der Sage bei Pocci weicht von der Ueberlieferung, wie sie in Grimms KHM. vorliegt, in manchen Punkten ab“ (S. 48) dahin zu berichtigen sein, dass Grimm hier, wie noch öfters, überhaupt nicht als Quelle heranzuziehen ist. Das Grimmsche Märchen beginnt damit, uns von der zukünftigen Frau Blaubarts und ihrer Familie zu berichten; (S. 285) Perrault (S. 39) und Pocci in den beiden Märchenerzählungen fangen ihre Geschichte mit dem Helden selbst an. Als die Heirat vollzogen ist und der Ritter sich auf eine Reise begeben hat, besuchen Nachbarinnen und Freundinnen die junge Frau, um sich mit ihr zu vergnügen und die Langweile zu vertreiben (Perrault S. 41 f.); im „Bilderbogen“ wie bei Bechstein (S. 263) sind es die zwei Brüder und die Schwester, die die junge Frau in ihrer Einsamkeit aufsuchen, im Puppenspiele ist es nur die Schwester. Grimm kennt diesen Zug überhaupt nicht. Als der Ritter zurückkommt, da zeigt — bei Perrault und in den Fassungen Poccis — die Frau erheuchelte Freude und will so ihre Aufregung verdecken; Perrault (S. 44) „La femme fît tout ce qu'elle put pour lui témoigner, qu'elle était ravie de son prompt retour.“

1) Im Puppenspiel und in der Verserzählung hat Blaubart schon sechs Frauen umgebracht; diese Zahl ist sonst nirgends überliefert und kann eine typische sein; eine Uebereinstimmung mit Tiecks „sieben Weibern des Blaubart“ und seinem Märchendrama „Der Blaubart“, die ja im Stofflichen von Perrault abhängen, ist wohl zufällig.

Blaubart (1845):

„Die Freude ist wohl nur der Grund,
Zu sehn Dich in so früher Stund.“

Puppenspiel (I 119):

„Oh, wie freut es mich, dass du wieder da bist.“

Grimms gedrängtere Darstellung weiss auch hiervon nichts. Vor allem aber kommt die Rettung in Poccis „Bilderbogen“ und im Puppenspiel (I 124 f.) genau so zu Stande wie bei Perrault (S. 46 f.), während Grimms Märchen und die Verserzählung[1]) je einen besonderen Weg gehen. Die Schwester der jungen Frau steigt auf den Söller und späht aus, ob die Brüder zu sehen sind. Zweimal muss sie der ängstlich Harrenden mitteilen, dass die Brüder noch nicht wahrzunehmen sind. Aber bei der dritten Frage, als Blaubart schon das Schwert gezückt hat, um auf die Unglückliche loszustürzen, da sieht sie eiligen Rittes die Helfer nahen. Grimms Märchen geht insofern einen Sonderweg, als die Frau selbst nach ihren Brüdern Ausschau hält. (S. 288 f.). Im Puppenspiele ist ausserdem der Name Anna, den die Schwester der Frau bei Perrault trägt (S. 45) von Pocci übernommen, und fast einer freien Uebertragung des französischen Textes gleicht folgende Stelle: „Als ich ein paar Stunden geritten war, kam mir ein Bote entgegen, der mir die Kunde brachte, dass das Geschäft abgemacht sei und dass man meiner Gegenwart nicht mehr bedürfe.“ (I 119).

„La Barbe-bleue revint de son voyage dès le soir même, et dit, qu'il avait reçu des lettres dans le chemin, qui lui avaient appris, que l'affaire, pour laquelle il était parti, venait d'être terminée à son voyage.“ (Perrault, S. 44). Endlich wird die Lehre, die Perrault in seiner

[1]) Vgl. Dreyer, S. 48.

Erzählung gegeben hatte, im Puppenspiel durch den Mund Kasperls wiederholt:

„La curiosité malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets.“ (Perrault S. 48).

„Aber wer weiss, was ein andermal geschieht, wenn man der Neugierd' nicht widerstehen kann! Nehmen S' Ihnen's zur Lehr'.“ (I 126).

Das Eigenartige des Puppenspiels beruht wohl zumeist auf der ganz persönlichen Auffassung, die der Charakter Berthas, der Frau des Blaubart, erhalten hat. „Sie ist als romantische Heldin im ironischen Sinne gekennzeichnet“ (Dreyer S. 49); in ihrer Ueberspanntheit ist sie anders als die jungen Mädchen sonst und, vom Abenteuerlichen gelockt, reicht sie dem Blaubart ihre Hand, den ihre natürlicher empfindende Schwester zurückgewiesen hätte.

Das Grauenvolle, das dem Stoff anhaftet, ist durch die Einführung Kasperls erheblich gemildert; das ist auch erreicht durch die Verbindung von romantisch-wilden Elementen mit satirischen und solchen Zügen, die die Handlung für Augenblicke auf einen mehr gemütlich-spiessbürgerlichen Ton stimmen. (Vgl. besonders die Gestalt Berthas u. I 112 f.).

Muzl, der gestiefelte Kater. (Erschienen 1861.)

Im „gestiefelten Kater“ ist die durchaus satirische Einkleidung des Ganzen neu. Muzl, der Kater nämlich, ist von Geburt kein Tier, sondern der „Magier und Chemikus Katzengold“. Ein hochberühmter Gelehrter, war er fortwährend mit dem Problem des Homunkulus beschäftigt. Da sprang eines Tags, als er experimentierte, die Retorte in Scherben, und eine geheimnisvolle Stimme rief ihm zu: „Weh dir Katzengold! Du bist ein Narr und dein frevelhafter Hochmut soll bestraft

werden. Du wirst von nun an in der Gestalt des Katers Muzl auf Erden herumwandeln müssen und erst wieder die menschliche Gestalt erhalten, wenn du den Riesen Lüpel gefressen hast.“ (I 312 f.). Damit ist der Faden gegeben, an dem das Stück entwickelt wird. Der Riese Lüpel vereinigt in seiner Person die Rolle des ogre (Perrault; bei Tieck ist es der Popanz) und die des Freiers, der in Tiecks Märchendrama als Prinz Nathanael um die Hand der Königstochter wirbt. Wenn nun Muzl zuletzt den Riesen Lüpel frisst (wie sonst den ogre oder den Popanz), so hat das einen doppelten Sinn: erstens wird er wieder in den Professor Katzengold zurückverwandelt, und ausserdem kann sein Herr, Kasperl, als Graf Carabas die Prinzessin heiraten, da ja der andere Bewerber aus der Welt geschafft ist. So werden wir diese Neuerung Poccis gewiss gerne gutheissen, weil sie die dramatische Notwendigkeit einer sonst fast episodischen Figur gibt. Sonst sind als Quellen des Stückes Perraults „le chat botté“ und in beschränkterem Masse Tiecks „Kindermärchen“ „Der gestiefelte Kater“[1]) anzusehen; letzterer hat ausser dem schon oben besprochenen Motiv einige Kleinigkeiten hergegeben, so z. B. den Zug, dass der Kater mit seinen Geschenken einem vom König (bezw. Herzog) vorher ausgesprochenen Wunsche nach Kaninchen und Rebhühnern entgegenkommt.[2]) Ausgelassen sind die Szenen, in denen der Kater zu Schnittern und Mähern geht und sie dazu bringt, dass sie ihr Arbeitsgebiet dem König als Eigentum des Grafen Carabas angeben. Grimms Märchen „Der gestiefelte Kater“, das als Nr. 33 im ersten Bande der ersten Auflage (S. 147—155) stand, dann aber gestrichen wurde, hat zwar im Grossen und Ganzen denselben Inhalt wie Perraults Erzählung, und ein paar weniger hervorstechende Züge, die ihm fehlen, während

[1]) Vgl. Tieck, Schriften V., S. 161—280.
[2]) Vgl. Tieck V., S. 212, Pocci I., S. 218 f.

Pocci sie mit Perrault oder Tieck gemeinsam hat, wären noch kein Beweis dafür, dass er zum „gestiefelten Kater“ nicht auch die erste Auflage der KHM. benutzt hätte. Es findet sich aber andrerseits im „gestiefelten Kater“ Poccis nichts, was nur aus Grimm stammen könnte: So ergibt sich auch bei der Betrachtung dieses Puppenspiels keine Veranlassung für uns, von der oben dargelegten Ansicht, dass für Pocci die erste Auflage der KHM. überhaupt nicht in Frage kommt, abzugehen.

Hansl und Gretl. (1861.)

Das Puppenspiel vom „Hansl und Gretl“ eröffnet den 3. Band des L. K. und ist 1861 in wenigen Tagen verfasst. Schon die Brüder Grimm haben in ihren Anmerkungen (III S. 130, 311) festgestellt, dass eine Verwandtschaft zwischen „Hänsel und Gretel“ und den Däumlingsmärchen besteht. Viel mehr aber als der Version der KHM. entsprechen Teile des Puppenspieles der französischen Wiedergabe in Perraults „le petit poucet“, wo die Grundzüge der beiden Märchenstoffe sich noch deutlich verfolgen lassen, ohne dass dadurch die Einheitlichkeit der Erzählung gefährdet würde. Dieselbe Form der Erzählung, die Perraults Märchen zeigt, hat auch Bechsteins „Der kleine Däumling“ (Deutsches Märchenbuch S. 131 ff.), wo sich ebenfalls ein Hinweis findet, dass „Hänsel und Gretel“ und Däumlingsmärchen ineinander verwoben sind. Da Bechstein einer freien Uebertragung des Perraultschen Märchens recht nahe kommt, so lässt sich kaum verfolgen, ob die Perraultsche oder die Bechsteinsche Darstellung Pocci als unmittelbare Vorlage gedient hat. Wir begnügen uns an dieser Stelle, auf Perrault einzugehen; Hinweise auf Bechstein erübrigen sich, da sie doch nur fruchtlose Wiederholungen ergeben würden. Perrault und Pocci

stimmen in folgenden Zügen überein: Der Knusperhexe mit ihrem anmutig einladenden Häuschen (Grimm) steht der Menschenfresser gegenüber, der bei Pocci auch Naturforscher ist; seine Haushälterin nimmt die Kinder wohlwollend auf und verhilft ihnen zur Befreiung (Pocci II 9, 15, 20), ebenso wie die Frau des Menschenfressers den Kindern Schutz gewährt. (Perrault, S. 103). Beidemal spürt dieser, dass Menschenfleisch in der Nähe ist, und verlangt unwillig Auskunft. Zwei weitere Motive, die bei Perrault angedeutet sind, wenn auch das erste für die Handlung nebensächlich ist, die Trunkenheit und die Schläfrigkeit des Menschenfressers, hat Pocci aufgegriffen, um auf ihnen die Rettung der Kinder aufzubauen. Ihre Flucht wird ermöglicht, indem der Professor trunken und müde gemacht wird (II 15, 18, 20) und dadurch gefördert, dass er, wie bei Perrault (S. 109 f.), den Kindern nacheilt, bei der Verfolgung aber ermattet und einschläft. (II 27). Nach alledem wird als direkte Vorlage für das Puppenspiel nicht Grimm Nr. 15 (Hänsel und Gretel), sondern Perraults „le petit poucet", bezw. Bechsteins „kleiner Däumling" anzusetzen sein.

3. Erzählungen von Christoph v. Schmid und Isabella Braun.

Zwei Stoffe hat Pocci den moralisierenden Erzählungen Christophs von Schmid entnommen.[1]) Zuerst hat er seinen „Heinrich von Eichenfels" bearbeitet (November 1858), dann die Erzählung „Das Täubchen", der er den Titel „Die Taube" gab. Wenn auch Pocci religiös gläubig war, so hat er doch die Ansichten des unkünstlerischen Christophs v. Schmid gewiss nicht

[1]) Vgl. Schmid, Christoph v., Gesammelte Schriften, München 1883. I., S. 13—74; II., S. 57—100.

geteilt. Es bleibt daher befremdend, dass er diese beiden Erzählungen dramatisierte. Bei der Bearbeitung aber hat er immerhin einiges Geschick gezeigt. Er vermied die allzu häufigen moralisierenden Lehren, ja in „Heinrich von Eichenfels“ hat er etwa ein Viertel des Ganzen, das 7.—10. Kapitel, die nur solche enthielten, überschlagen und hat damit die Handlung einem rascheren weniger umständlichen Ende zugeführt. Auch hat er den Schwerpunkt beide Male nicht auf religiöse Erziehung, sondern auf das Ritterlich-Menschliche gelegt. Daher erklärt sich die gerade diesen beiden Stücken eigentümliche Altertümlichkeit in Wortfügung und Satzbau und die Belebung halbvergessener Worte. Dass Pocci in der „Taube“ sogar Kasperl an Stelle des Deutsch-Italieners Leonardo einführte, ist sicher auch zu dem Zwecke geschehen, einen frischeren Zug in das Stück hineinzubringen. Dem Manuskript des „Heinrich von Eichenfels“ steht ein Plan voran, der die Reihenfolge der Begebenheiten angibt; er ist wieder durchgestrichen und nicht genau eingehalten worden:

Vorspiel: Raub des Kindes.
1. Aufz.: Trauer auf dem Schloss.
Heinrich bei der Räuberbande und Flucht.
2. Aufz.: Heinrich bei Menrad.
3. Aufz.: Wiederfinden.

Was bei „Heinrich v. Eichenfels“ und der „Taube“ gesagt wurde, gilt in ähnlicher Weise von zwei Stücken, die nach Erzählungen der Isabella Braun dramatisiert wurden. Es sind der „Weihnachtsbrief“ (I 299 ff.), der 1857 und „das Schusserspiel“[1]) (L. K. 4. S. 41 ff.), das 1858 zuerst in den „Jugendblättern“ erschien. Wiederum ist ein Uebermass von guten Lehren gegeben, die auf die Dauer eine künstlerische Befriedigung nicht auf-

1) Vgl. Isabella Braun, Ges. Erzählungen, Volksausgabe, Donauwörth. 10. B. „Vom Schusserspiel“, S. 113—132.

kommen lassen. Schon die Vorlagen schleppen, wie P. Expeditus Schmidt richtig vermutet,[1]) einen gar zu reichen Ballast an guten Lehren mit; dass Pocci ihnen darin nicht nachsteht, möge eine Inhaltsangabe des „Schusserspiels“ beweisen. Anton, der Sohn des Amtmanns, hat im Schusserspiele verloren. Um dem rohen Michel seine Schuld abzahlen zu können, nimmt er einen Zwanziger, der eigentlich der alten Walburg zugedacht war. Als es mit dieser zu Ende geht, wird er von Gewissensbissen gequält und meint, er sei schuld, dass die Arme verhungert sei. Der Vater macht ihm zwar Vorwürfe, gibt ihm aber auch zugleich die trostreiche Versicherung, dass die alte Walburg das für sie bestimmte Geldstück nicht bedurft habe, und dass sie nicht an Entbehrung, sondern an Altersschwäche gestorben ist.

4. Pocci und Raimund.

Wollte Pocci ein Vorbild wählen und seinen Bahnen folgen, ohne die eigene Individualität aufgeben zu müssen, an wen hätte er eher denken können, als an Ferdinand Raimund? Die Lebensgeschichte und das Charakterbild beider gleichen sich in vielem. Der Schöpfer der lustigen Schnurren und Schwänke, der beliebte Kinderfreund, hatte oft mit trüben Anwandlungen zu kämpfen, die sich bisweilen zu ausgesprochener Melancholie steigerten, und bei Raimund zeigt ja schon sein trauriger Liebesroman und der tragische Lebensausgang, dass auch in ihm ein starker Hang zu solchen Stimmungen wurzelte. Pocci hatte wie Raimund schon frühe Freude am Theaterwesen gefunden; aber, wenn ihm dank einem gütigen Geschick die Beschäftigung mit der Kunst eine Erholung und geistige Erfrischung wurde, so

[1]) Gottesminne, S. 366.

sah sich Raimund schon frühe gezwungen, trotz widriger Verhältnisse, die ihm seinen Beruf erschwerten, sein Glück bei einer Schauspielertruppe zu versuchen. — Was Pocci zu dem grossen Wiener vor allem hinziehen musste, das war das Volkstümliche, das alle seine Werke erfüllt und beseelt. In der psychologischen Erfassung der kleinen Leute, in der Darstellung ihres Denkens und Fühlens bis zur feinsten Seelenregung, tritt ja die Raimundsche Kunst besonders zu Tage. Und wenn man Pocci gerecht werden will, so darf man ihn in dieser Beziehung, in der Menschenschilderung, nicht an Raimund messen, da er in der individuellen Ausgestaltung typischer Figuren seinem Vorgänger nicht ebenbürtig ist. — Seitdem einmal eine wissenschaftliche Pocciforschung eingesetzt hat und man sich bemüht, den Quellen des Dichters nachzugehen, die Anregungen, die er empfangen, zu verfolgen, hat man erkannt, wie er gerade Raimund verpflichtet ist. Holland hat treffend vorgeschlagen, ihn als den „Raimund der Jugend- und Kinderwelt" zu bezeichnen,[1]) und P. E. Schmidt führt Ludwig Tieck und den Wiener Dichter als Paten der Kasperl-Stücke an.[2]) Pocci besass in seiner Bibliothek ein Exemplar der Raimundschen Werke, in dem er oft und gerne las, Ferdinand Raimunds sämtliche Werke, herausgegeben von Vogl (1855—1865). Schon vorher hatte Pocci die einzelnen Zauberspiele kennen gelernt. 1827 war im Hof- und Nationaltheater „der Diamant des Geisterkönigs" aufgeführt worden,[3]) und ein paar Jahre später kam der genialste Interpret der Stücke, Raimund selbst, nach München, um in seinen Hauptrollen aufzutreten: im Winter (November bis 9. Januar) 1831/32 gastierte Raimund im „Mädchen aus der Feenwelt", „Alpenkönig

1) L. K., S. XXVI.

2) Inselausgabe, S. V.

3) Grandaur, Chronik des königlichen Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878. S. 105.

und Menschenfeind", „Moisasurs Zauberfluch", „Gefesselte Phantasie",[1]) und es ist nicht zu zweifeln, dass der eifrige Kunstfreund Pocci diesen Vorstellungen beiwohnte. Dreyer berichtet, dass Pocci Raimund im Februar 1832 auch im „Verschwender" habe spielen sehen (S. 154). Das ist zu berichtigen: Denn einmal dauerten die Gastspiele Raimunds nur bis zum 9. Januar,[2]) und dann wurde der Verschwender erst bei Raimunds drittem Gastspiel in München (30. September 1835) einstudiert.[3])

Dass Pocci die Werke Raimunds mit kritischem Blick betrachten konnte, lehrt uns ein Brief an Georg Scherer vom 21. November 1854: „Denke ich mir aber die Sache[4]) gut in Szene gesetzt und gespielt, so müsste der Eindruck mächtiger seyn, als von irgend einem Raimundischen Zauberspiele . . . ."

Raimunds Einfluss lässt sich in vielfacher Hinsicht leicht feststellen; in der Charakterisierung der Personen, die Pocci uns gibt, zeigen sich deutliche Anlehnungen an Raimund, einzelne Motive und Situationen stehen solchen, wie sie Raimund behandelt, nahe, und endlich ist der inneren Verwandtschaft zu gedenken, die die Zauberspiele und die Kasperkomödien verbindet, wenn wir auch oft eine äussere Beziehung nicht unmittelbar wahrnehmen können.

Steinreich (im „Doktor Sassafras") ist an Raimunds Gestalten gebildet;[5]) wie Gluthahn in „Moisasurs Zauberfluch" ist er geizig und hart und tut sich doch zugleich auf sein edles Herz viel zu gute. (Vgl. besonders „Moisasurs Zauberfluch" S. 237 f. und Pocci I 199 f.).

---

[1]) Grandaur a. a. O., S. 110 f. — Castle, S. 104.

[2]) Nach der Angabe Castles, S. 104.

[3]) Grandaur, S. 118, — Castle, S. 108.

[4]) Es ist von Drama „Gevatter Tod" die Rede.

[5]) Vgl. Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten 1909, Nummer 73 (28. März).

Im Verhältnis zu seiner Nichte weist er auf Raimunds Wurzel, der auch von Lottchens Heirat mit einem einfachen braven Mann nichts wissen will, später aber, als das Glück ihn verlassen hat und er zur Einsicht gekommen ist, seine Einwilligung gibt. Gleich Raimunds Rappelkopf macht Steinreich eine innere Wandlung durch und, während er anfangs streng und gefühllos war, ist er zuletzt weich und mild. Raimunds Kunst zeigt sich hier weit überlegen; Rappelkopf erblickt sein Abbild in der Gestalt des Alpenkönigs, der sein Tun und Treiben getreu nachmacht, und, im Herzen gut, wendet er sich entsetzt vor dem eigenen Bilde zurück. Auf dem Motiv, dass der Held sein Ineres selbst erschaut, ist das ganze Stück wirksam aufgebaut; und gerade dadurch wird uns ja der psychologische Vorgang so sehr plastisch, dass wir seinen Verlauf durchaus konkret wahrnehmen können. Bei Pocci geht die Wandlung in Steinreichs Wesen im Verlauf eines Monologes (I 211) vor sich und wird nur äusserlich durch Krankheits- und Erschöpfungszustände und die Lektüre einer Bibelstelle herbeigeführt. Wenn Steinreich, der zur Erkenntnis gekommen ist, meint, auf seinem Herzen habe es wie ein harter Stein gelastet, der nun geschmolzen sei (I 213 f.), so ist das ohne weiteres klare Bild wohl eine Erinnerung an das sinnige Märchen Hauffs „Das kalte Herz". — Eine Erinnerung an Raymunds hypochondrischen Rappelkopf sieht Dreyer (S. 154) auch in dem Entschluss Kasperls, ein „einjährig freiwilliger Menschenfeind" zu werden. (III 176). Schon im Manuskripte des „Dornrösleins" hatte der Ausdruck „rappelköpfisch" (M 2a—0: närrisch I 148) bestanden, der ebenfalls dafür spricht, dass Pocci der „Alpenkönig" geläufig war.

Wenn es in „Prinz Herbed" heisst: „Nicht eher wirst Du von Deinem Wahne geheilt, bis Du diesen Zauberring und mit ihm den Hochmut freiwillig von Dir wirfst," so ist das ein unmittelbar aus Raimunds

„Mädchen aus der Feenwelt“ übernommenes Motiv. Denn wie Prinz Herbed aus Liebe zu einem Mädchen auf den Ring verzichtet, (I 355) so muss auch Karl sich zuerst des Ringes entäussern, ehe er sein Lottchen heimführen darf. („Mädchen aus der Feenwelt“ S. 174 f.).

Die Notiz Dreyers, das Lied des Totengräbers in „Doktor Sassafras“ und insbesondere das Lied Martins des Holzhauers (Drei Wünsche) erinnerten stark an das berühmte „Aschenlied“ im „Verschwender“ (S. 154) ist wohl dahin zu berichtigen, dass das „Hobellied“ im „Verschwender“ (S. 210), nicht das „Aschenlied“ im „Mädchen aus der Feenwelt“ (S. 169 f.) gemeint ist. Den drei Gestalten, dem Totengräber und dem Holzhacker Poccis wie dem Tischler Raimunds liegt der Gedanke an die Vergänglichkeit alles Irdischen nahe, und sie geben ihm Ausdruck, indem sie an ihren Beruf anknüpfen. Bei Raimund spielt der Hobel in den drei Strophen des Liedes die wichtigste, jeweilig verschiedene Rolle, Poccis Totengräber hat es leicht: er braucht ja nur das Grab zu betrachten, das er bereitet, so stellt sich ihm das Bild der Toten in der Erde da, das dann auch alle fünf Strophen leitmotivartig durchzieht; in ähnlicher Weise kommt Martin beim Holzhacken zu seinen Betrachtungen (I 249): wie ein Baum nach dem anderen fällt, so muss der Mensch sterben, und alle trifft da das gleiche Schicksal. Auch der Wortlaut der beiden Lieder Poccis zeigt einige Anlehnungen an das „Hobellied“.

Ueber die technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten, in denen Pocci mit Raimund übereinstimmt, wird später noch zu reden sein.

5. Verschiedene Quellen.

Die drei Wünsche.

Dreyer (S. 156) gibt als Quelle nur allgemein die Grimmschen Märchen an; offenbar hat er I 87 „Der Arme und der Reiche“ im Auge. Poccis Puppenspiel stimmt jedoch im ganzen weit mehr mit der Hebelschen Erzählung „Drei Wünsche“ (Werke 1832. III S. 12 bis 15) überein, die ihrerseits wieder der hübschen Verserzählung Perraults „les souhaits ridicules“ im wesentlichen gleicht. Nicht nur für die Wahl des Titels „die drei Wünsche“ ist Hebel massgebend gewesen, sondern Pocci hat seiner Erzählung auch ein paar Züge entnommen, die ihr, und nur ihr, eigentümlich waren. Hebel folgend hat er die männliche Gottheit, die in den übrigen Behandlungen der Sage auftritt, durch eine Fee ersetzt. Die Frist, die die Fee dem Ehepaar gibt, damit es die Wünsche gut beraten und sich überlegen kann und die natürlich nicht recht benutzt wird, lässt sich ebenfalls als ein Moment heranziehen, das nur bei Hebel und Pocci begegnet.[1]) — Bei Hebel wie bei Pocci sind es ärmere Leute,[2]) denen die Fee die drei Wünsche gewähren will. Dagegen liegt ja der Schwerpunkt des Grimmschen Märchens darin, dass es zwei Geschichten erzählt, von dem armen Mann, der mit seinen Wünschen Glück hat, und von dem reichen Geizigen, dem sie missraten.[3]) Vor allem aber fand Pocci die ihm für sein Puppenspiel zusagende derbere Version, dass sich die ganze Begebenheit um — eine Bratwurst dreht, die der ärgerliche Mann seiner Frau an die Nase zaubert, bis er sie mit dem dritten Wunsche wieder davon befreien muss. War die Situation in dieser

1) I., 253, Hebel, S. 13.

2) In den „sonhaits ridicules“ ist der Mann Holzhacker wie bei Pocci.

3) Vgl. auch Grimm III., S. 148.

Weise gegeben, so konnte er ja leicht den Kasperl als Hausfreund einführen, der die Anregung zu dem ersten bedeutungsvollen Wunsche gab. (I. 259). Erwähnt sei noch, dass Pocci auch sonst aus Hebel geschöpft hat: Das Volksdrama „Michel der Feldbauer", das auf Hebels alemannisches Gedicht „Der Karfunkel", zurückgeht und in einer späteren Bearbeitung (1860) den gleichen Titel erhielt, den Hebel seiner Ballade gegeben hat, ist zeitlich höchstens ein Jahr von den „drei Wünschen" getrennt, die ihrerseits zuerst 1857 in den „Jugendblättern" der Isabella Braun erschienen.

Doktor Sassafras. (1861 erschienen.)

Mit dem wenige Jahre vorher entstandenen Volksdrama „Gevatter Tod" hat der „Doktor Sassafras" eine Grundidee gemein: Der Mensch ist ohnmächtig gegenüber jener düsteren Gottheit, die seiner gedenkt und ihn, wenn die Stunde gekommen ist, abrufen wird.

Zwei Handlungen laufen in dem Stück nebeneinander: Die eine berichtet von dem reichen Herrn von Steinreich, der seinem Mündel die Erlaubnis zur ersehnten Heirat nicht gewähren will, ihr aber schliesslich nachgibt und zustimmt; im Mittelpunkt der andern Handlung steht der Titelheld, zu dessen Patienten auch Steinreich gehört. Aehnlich wie im früheren Drama „Gevatter Tod" bietet auch hier der Tod dem Arzte einen Vertrag an: er soll sich bescheiden und die Hälfte aller Kranken, die zu ihm kommen, heilen dürfen, die andere aber ihm überlassen. Sassafras, berauscht von seinen Erfolgen, will mehr und sinnt darauf, den Tod zu überlisten. So ruft er den Teufel herbei und dafür, dass er ihm seine Seele verschreibt, bannt dieser den Tod auf einen Stuhl fest und hemmt seine Wirksamkeit. Eine Weile stirbt nun wirklich Niemand auf der Erde, und der Ruhm des

Sassafras steigt höher und höher. Aber als der Böse sieht, dass er sich selbst übertölpelt hat, da ihm der Tod ja keine Seelen liefern kann, und dass Sassafras ihm doch gewiss verfallen ist, da macht er seinen Helfer los, und dieser erscheint dem Arzte, um mit ihm in die Tiefe zu versinken.

Der Name Sassafras bezeichnet das Wurzelholz eines Baumes, das als schweisstreibendes und antisyphilitisches Heilmittel verwendet wurde.[1]) An ihn knüpft sich die Bühnenfigur des durchtriebenen Doktors aus Amsterdam, die aus einem italienischen Lustspiel nach Deutschland eingewandert ist.[2]) Die deutschen Komödien, in denen er eine Rolle spielte, scheinen hauptsächlich dem 17./18. Jahrhundert zuzugehören, so dass Pocci die Gestalt aus ihnen nicht unmittelbar bekannt war. Woher er nun den Namen entliehen hat, und ob vielleicht ein Nachklang jener älteren Lustspieltradition doch irgendwie zu ihm gedrungen ist, ist nicht bestimmt zu ergründen.[3]) Uebrigens sind in dem Drama einzelne Züge der Puppenspiele vom Dr. Faust verwertet; die Figur des Sassafras gemahnt an den berühmten Helden der Sage; ebenso geht auch wohl der Rabe, der die Verschreibung an den Bösen fortträgt, auf das alte Spiel vom Dr. Faust zurück und mit diesem dann im letzten Grunde auf die mythologische Vorstellung von Odin und seinen beiden Raben.[4]) Der „Doktor Sassafras" ist eines der besten Puppenspiele Poccis

---

[1]) Vgl. Grimm, Deutsches Wörterb., B. 8, Spalte 1803.

[2]) Vgl. Erich Schmidt, Zeitschr. f. d. Altert., B. 25 (Neue Folge 13) 1881. — S. 234 ff.

[3]) Kaum anzunehmen ist, dass Pocci den Namen aus Holteis „Schlesischen Gedichten" entnommen hat, wo eine humoristische Geschichte von dem Heilmittel Sassafras erzählt wird. (3. Aufl. 1857, S. 192 ff.).

[4]) Vgl. Simrock, Karl, „Versuch über den Ursprung der Faustsage", S. 227. Dass Pocci in „Glück ist blind" den Teufel als Einsiedler Klaus einführt, ist ebenfalls aus dem Faustspiel zu erklären, wo wir den Bösen oft in Mönchsgestalt finden.

und kommt — von den ernsteren — einer Charakterkomödie, in der die Personen, nicht die Begebenheiten vorzüglich interessieren, am nächsten.[1])

Sieben Raben. (Juni 1869.)

Zu den „sieben Raben" hatte Pocci eine unmittelbare Vorlage in Bonns Text zu Rheinbergers gleichnamiger Oper, und zwar scheint er sich sofort nach der erfolgreichen Aufführung der „sieben Raben" (23. Mai 1869)[2]) an die Arbeit gemacht zu haben, da das Manuskript seines Puppenspiels „Juni 1869" datiert ist.

Schon Moritz v. Schwind war in seinem Bilderzyklus „die sieben Raben" (1858) über die Erzählung der Brüder Grimm (Nr. 25) hinausgegangen und hatte — ob unter dem Einfluss von Grimm No. 9 und 49 ist für uns hier unwesentlich — einen neuen Konflikt dem Märchen hinzugefügt. War dort die Befreiung zu Stande gekommen, nachdem einmal die Schwester ihre Brüder gefunden hatte, so musste sie bei Schwind eine Leidenszeit durchmachen, ehe sie ihre Brüder erlösen konnte. Ein Fürst hat das Mädchen einst im Walde gesehen und sie, von ihrer Schönheit entzückt, zu seiner Gemahlin erlesen Als aber nach einiger Zeit die junge Frau Zwillinge zur Welt bringt, die als Raben zum Fenster hinausfliegen, wird sie bösen Zaubers bezichtigt und zum Tode durch Verbrennung verurteilt. Da, im Augenblicke, wo sie am Scheiterhaufen steht und des Todes harrt, ist die Sühnezeit für den Fluch der Eltern vorbei; die Brüder in ihrer natürlichen Gestalt eilen herbei und zeugen für die Reinheit der Schwester, die nun erst recht glücklich an der Seite ihres Gemahls lebt. Franz Bonns Operntext hat, von geringfügigen Änderungen abgesehen, denselben

[1]) Vgl. zum „Sassafras" auch die trefflichen Ausführungen Hirschbergs, S. 478.

[2]) Vgl. Grandaur, S. 189.

Inhalt wie diese Schwindschen Gemälde.[1]) Neu ist eine Intrigue, die vom Stiefbruder der alten Herzogin, dem Grafen Eckart, ausgeht. Eckart ist durch die Verlobung des Fürsten mit Elsbeth — eben der Schwester der sieben Raben — schwer gekränkt, weil der junge Herzog als Gemahl seiner Tochter ausersehen war, und sucht mit aller Macht Elsbeth als Zauberin zu überführen. Er ist es, der die Anklage gegen sie einleitet und um ihre Verurteilung am heftigsten bemüht ist.

In allen wesentlichen Punkten hat sich Pocci eng an Bonn angeschlossen, wie Dreyer mit vollem Recht behauptet. (S. 157). Einige Beispiele mögen das erläutern:

Der Liebesszene Roderichs und Elsbeths (Bonn, S. 10—12) enspricht etwa die Alberts und Elsbeths (Pocci II, S. 254—56). Der Intriguant macht der alten Fürstin schwere Vorwürfe, dass sie ihr Wort um einer hergelaufenen Dirne willen gebrochen habe. (23 f., II 260); in einem Selbstgespräch sinnt er auf Rache (24, II 261) und gleich nach Beendigung seiner Ueberlegungen wird ihm vom geheimnisvollen Treiben der Elsbeth und ihrer Brüder berichtet. (25 f., II 262 f.). Der Geliebte stellt sich tapfer auf die Seite der angeklagten Braut (31, 34 f.; II 271 f.) und will ihren Beleidiger, seinen Verwandten, zum Kampfe fordern. (38, II 274). Eine Fee steht schützend über Elsbeth und erscheint am Schlusse des Stückes, um ihre Unschuld zu verkünden. (8, 41 f.; II 257, 274). Erwähnt mag noch sein, dass sich in Poccis „sieben Raben“ auch ein aus Grimms Märchen geschöpftes Motiv findet: Die Strafe, die Kasperl angedroht wird, in ein leeres Fass

1) Ueber diese vgl. Holland, H., Moritz v. Schwind, „Sein Leben und seine Werke“, Stuttgart 1873, S. 105, 185—191 und Haack, Friedr., Moritz v. Schwind, 1898 (Knackfuss, Künstlermonographien 31), S. 107—109.

genagelt und ins Meer geworfen zu werden (II 273) trifft in den KHM. gewöhnlich böse Stiefmütter und Stiefschwestern (vgl. Grimm I S. 89, II S. 19, 208 usw.)

Undine. (August 1874.)

Pocci hat wohl gewusst, dass er mit dem Stoff der „Undine" schwer zurecht kommen könnte. Ein Brief, den er am 3. 8. 1874 an Schmid schrieb,[1]) belehrt uns, dass er zur Bearbeitung des Originalmärchens (Fouqués Erzählung „Undine")[2]) nur zögernd geschritten ist, und sie als einen Versuch aufgefasst wissen wollte. Ganz richtig sieht er die Pointe der Erzählung darin, dass Undine, die seelenlose Wassernixe, in der Verbindung mit Huldbrand eine Seele gewinnt, aber in Nichts zerfliesst im Augenblicke, da sie von ihm verstossen wird.

Wenn wir Interesse für das Märchen haben, so beruht es ganz entschieden auf dem Momente, dass wir das Handeln Huldbrands, an das Undinens Los gebunden ist, gespannt verfolgen. Wird er seiner Frau die Treue wahren, oder wird er schwankend werden und sich zur stolzen Berthalda wenden? Hierin, in der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit eines tragischen Ausgangs, ist unsere Teilnahme an den Begebenheiten begründet. Um den Stoff auch Kindern verständlich zu machen, hat ihm Pocci die eigentliche Pointe, die er richtig erkannt hatte, genommen, und von dem Konflikt, der durch den Charakter Huldbrands und durch seine Schwäche hervorgerufen wurde, ist im Puppenspiel nicht mehr die Rede. Im Gegenteil, Huldbrand bleibt im Verlaufe des ganzen Stückes derselbe, auch im Verhältnis zu seiner Frau. Die Katastrophe ist nun, da sie nicht mehr durch die seelischen Erregungen des Ritters bewirkt wird, viel weniger tragisch. Kühle-

---

[1]) Der Brief ist abgedruckt bei Schmidt, Inselausg., S. 9/10.
[2]) Reclam No. 491.

born verrät Berthalda, die vom Herzoge verstossen ist, Undines geheimnisvolle Geburt, die allen — ausser Huldbrand — unbekannt ist und unbekannt hätte bleiben müssen. Berthalda, von Kühleborn zur Rache getrieben, gibt Undinens Geheimnis preis, und sogleich muss diese zusammenstürzen und in ihr Element, das Wasser, zurückkehren. Aber Huldbrand folgt ihr und ist auch im Tode mit der Geliebten vereint.

Man tritt Poccis Kunst nicht zu nahe, wenn man in der „Undine" die Grenzen seines Könnens feststellt; besser gelungen als die eigentlich tragischen Vorgänge sind immerhin ein paar humoristische Szenen, von denen eine (S. 136—140) einen völligen Ruhepunkt der Handlung bildet und zu welcher auch die von Lortzings Oper „Undine"[1]) beeinflusste Episode gehört, wo Kasperl und der Koch ein frohes Wiedersehen feiern. (Pocci III 153 f., Lortzing S. 46 ff.). In Erinnerung an die Lortzingsche Oper mag auch Poccis Schlussapotheose entstanden sein. (II 171, vgl. Lortzing, S. 97 f.).

Wir haben nunmehr die hauptsächlichen Quellen und Anregungen verfolgt, die für Poccis Puppenspiele massgebend waren. Nicht berücksichtigt wurden einige Einzelheiten, wo zu den Untersuchungen von Dreyer (S. 155 f.) und Schmidt (Inselausgabe S. 9) nichts Neues hinzugefügt werden konnte. Poccis Briefe liegen bis jetzt noch nicht gesammelt vor; bei einer Verwertung des Materials, das sie bieten, ist es nicht unmöglich, dass sich die oder jene neue Quelle noch erschliessen lässt. Sie würden uns vielleicht hie und da unterrichten, welche Bücher Pocci aus Bibliotheken entliehen hat. Denn, dass er sich nicht auf die Benutzung seiner eigenen Bücherei beschränkte, lehrt uns ein Gesuch an den König vom 30. 3. 1837; darin bittet Pocci um die Erlaubnis, grössere Werke und Manuskripte, die sich in der königlichen Hofbibliothek

[1]) Reclam No. 2626.

befänden, mit nach Hause nehmen zu dürfen, um sie zu „artistischen und historischen Studien mit mehr Musse benützen zu können", ein Gesuch, das ihm selbstverständlich bewilligt wurde.

B. Der Stil der Puppenspiele.

1. Stilistische Abweichungen der Manuskripte.

Verschiedene Male hat Holland[1]) und nach ihm Dreyer[2]) u. P. E. Schmidt[3]) auf das eilige Hasten und die Sorglosigkeit hingewiesen, die Pocci bei der dichterischen Arbeit und besonders beim Niederschreiben seiner Schöpfungen zu eigen war. Diese Ansicht scheint bestätigt zu werden, wenn man die einzelnen Handschriften betrachtet. Da sind wirklich manche Seiten „mit fliegender Feder hingeworfen, so dass die Arbeit beinahe den Eindruck einer Improvisation weckt". Sieht man jedoch genauer zu, so ergibt sich, dass Pocci doch nicht ganz so sorglos mit seinen Schöpfungen umgegangen ist. Vielmehr hat er die einzelnen rasch hingeworfenen Spiele oft ganz genau und bis auf geringfügige Kleinigkeiten durchgesehen, ehe sie endgültig zum Druck gegeben wurden. Die Handschriften selbst hat er, wie es scheint, sobald sie von „Papa Schmid" abgeschrieben oder gedruckt waren, wieder eingefordert und aufbewahrt.[4]) So sind

[1]) Oberbayer. Archiv, S. 267. — Franz Graf Pocci, Bamberg 1890, S. 2, 7 usw.

[2]) Dreyer, S. 1 ff.

[3]) Inselausgabe, S. XI.

[4]) Die Angabe bei Schmidt, Inselausgabe, S. XI, „Wenn aber die Arbeiten gedruckt waren, wurden die Handschriften zerrissen und flogen in den Papierkorb", ist irrtümlich, worauf er mich selbst freundlicher Weise aufmerksam machte.

uns die Manuskripte des L. K. (Band 1, 4, 5, 6) erhalten geblieben.[1])

Da eine kritische Ausgabe der Puppenspiele in nächster Zeit wohl kaum zu erwarten ist, so mögen hier die wichtigsten Gesichtspunkte, die in Betracht kommen, erörtert werden. Es ist unsere Aufgabe, zu zeigen, welche Gründe Pocci zu seinen Umänderungen des Textes, Strichen wie Zutaten, bestimmt haben. Eine vollständige Aufzählung der Textabweichungen wird selbstverständlich an dieser Stelle nicht erstrebt.

Einen grossen Teil der Aenderungen, die entweder schon in M verzeichnet oder zwischen M und O,[2]) also vor der Drucklegung, anzusetzen sind, hat die Absicht Poccis hervorgerufen, zu beseitigen, was irgendwie in Inhalt und Form verletzen oder Anstoss erregen könnte. Ausdrücke und Anspielungen, die bei der mündlichen Aufführung im Familienkreise[3]) unbeschadet hingehen mochten, brauchten dem grossen Publikum nicht mitgeteilt zu werden.

Der ursprünglich derbere Ausdruck wird gemildert, die sogenannten „niederen Worte“[4]) machen anderen Platz.

Kasperl als Portraitmaler M 3a. Kasperl: „während Sie [gfressen][5]) gegessen und [gsoffen] getrunken haben“ I 136.

---

[1]) P. E. Schmidt hat nur die Manuskripte des 1. Bandes, sowie die verschiedenen Fassungen von „Dornröslein“, „Eulenschloss“ und „Aschenbrödel“ eingesehen; mir war durch die besondere Liebenswürdigkeit des Grafen Franz v. Pocci der Einblick in alle Manuskripte, die sich gefunden haben, möglich.

[2]) M = Manuskript, O = Originalausgabe des L. K. (1859—77). E = erster Entwurf. Mit a, b, c werden immer die Seiten bezeichnet, die auf die von Pocci bezifferten folgen.

[3]) Bei den Aufführungen in Ammerland (1846—49), die doch in erster Linie für seine Kinder bestimmt waren, legte sich Pocci — wie mir die Frau Gräfin Marie v. Pocci mitteilte, — in der Wahl des Ausdrucks oft gar keinen Zwang auf, sodass ihn seine Frau gelegentlich scherzhaft bitten musste, diese oder jene Wendung vor den jungen Grafenkindern zu unterlassen.

[4]) Meyer, Stilistik, S. 21

[5]) Die eckigen Klammern umschliessen hier immer die erste durchgestrichene Lesart des M.

Ebenso „Kalasiris“ M 2c: „die zwei haben jetzt schon beinah' acht Tag nichts [gefressen] gegessen! II 268.

Kasperl als Turner M 9: „Kasperl ihm nach, bis er erschöpft [auf den Hintern] hinfällt.“ III 47.

Aschenbrödel E 7: „Geh in Dein Loch“.

M 7, 0: „Geh an Deinen Platz“ II 387.

Aus einer Art von Euphemismus wird in der ersten Ausgabe O von „Heinrich von Eichenfels“ „heiliger Crispin“ eingesetzt, während vorher M 3b die kräftigere Antithese „heiliger Satanas“ gestanden hatte. I 59. Anspielungen, die sich auf das politische Leben, Tagesereignisse und allgemein menschliche Schwächen beziehen, werden gemildert, oder fallen ganz weg. In „Kasperl unter den Wilden“ M 1c heisst der preussische Dampfer, von dem die Rede ist, „Windebötel“; das mochte Pocci doch gar zu anzüglich und herausfordernd erscheinen, und so wird er in O harmloser unter Aufgabe des Witzes „Aquila“ genannt. I 35. — Eine Aeusserung, die den Kaiser Napoleon mit leichtem Spott bedacht hatte, ist in der Buchausgabe des „Dornrösleins“ ganz unterdrückt. M 12a: „Der Herr Wirt hat's kauft, wie im Königsschloss grosse Versteigerung war; zuerst ist der Kaiser Napoleon da gehängt; aber der ist ohnehin aus der Modi kommen.“ (I 184: „Köhler haben es einst am Gemäuer gefunden“). Im ersten Entwurfe des „Eulenschlosses“ hatten ein paar Stellen den Ministerposten als wenig beneidenswertes Amt mitgenommen. E 18 folgte auf: „habe ich denn eine feste Stellung als Minister?“ noch: „Welcher Minister steht jetzt fest? Kann ich nicht alle Tage mein Portefeuille verlieren?“ II 361. Entsprechend ist folgende Korrektur: E 10 „Ich bin Minister der verzwickelten Angelegenheiten“. M 5, O: „Ich bin Staatsminister“ II 355.

Schon in M gestrichen ist eine Wendung Taminos in „Kasperl in der Zauberflöte“ M 20: „Ich bin ja ein mediatisierter Fürst“ III 197. — Leicht begreiflich ist, dass eine Stelle, die offenbar eine Anspielung auf den

bayrischen Hof enthielt und in diesem Sinne aufgefasst werden musste, nicht beibehalten wurde. Drosselbart M 6b hatte der König nach den Worten: „haben Eure Majestät noch etwas zu befehlen?“ geantwortet: „Ich muss mich wirklich etwas zerstreuen. Morgen will ich in den Wald reiten. Meine Herren sollen zur Parforcejagd im Königswald eingeladen werden. Früstück um 8 Uhr im blauen Salon. Abreiten um neun Uhr . . .“ III 303. — Reich an Milderungen ist vor allem das „Dornröslein“, dessen erster Entwurf bei weitem kecker und, nicht gerade verletzend, aber doch deutlicher treffend gewesen war als die gedruckte Dichtung. In „Dornröslein“ M 6c hatte es wirkungsvoll, aber ein wenig boshaft geheissen: Kasperl: „Lassen's mich aus mit dem Lorbeerblattl. Da wären ja die Dichter grad als wie die Kalbsköpf. Die verziert man auch mit Lorbeerblattln, wenn's gsotten oder gebraten auf den Tisch kommen.“ In O steht dafür, immer noch mit leisem Spott: „Geht mit Eurem Lorbeer! Von dem kann kein Dichter leben. Lorbeer, Lorbeer — aber etwas dabei! So denkt Ihr Dichter wohl selbst alle“. I 163.

Pocci vermeidet es, den gleichen Ausdruck unmittelbar nacheinander zu wiederholen und zieht einen steten Wechsel in der Wortwahl vor. „Heinrich v. Eichenfels“: M 5 „Nichts gutes, guter Bub.“ O: „Nichts gutes, lieber Bub.“ I 62.

Krokodilus und Persea: M 10 „Guten Morgen, Ihr [guten] lieben Leute.“ III 98. „Undine“ M 16: „Wohl mögt ihr das Wunderkind treu und sorgsam pflegen, denn [das Kind] Undine ist lieb und gut“ III 143. — Sehr häufig sind Aenderungen eingetreten, wenn der Wortlaut geglättet und gefeilt werden soll oder ihm ein charakteristischeres Gepräge gegeben wird. In einzelnen Fällen sind drei und mehr Textabweichungen vorhanden, und bisweilen scheint der Erfolg einer Korrektur die Mühe, die sie Pocci gekostet hat, nur z. T. aufzuwiegen.

„Eulenschloss“ E 8: „der alles sich zum Raub erkor
M 4: „und selbst den Teufel auch beschwor.“
O: „und auch den Teufel selbst beschwor.“
II 353: und selbst den Teufel einst beschwor.“

Auch in „Heinrich v. Eichenfels“ M 8 ist erst die 3. Fassung des Manuskriptes in O übergegangen, ohne dass man in ihr einen erheblichen Fortschritt wahrnehmen könnte. Die betreffende Stelle hatte zuerst gelautet: „Und wollten schier verschmachten“, war dann korrigiert in „da war es zum Verschmachten“, und erst dann blieb es endgültig: „schier mussten wir verschmachten.“ I 71. Gegenüber diesen Korrekturen, wo nur der Fleiss des Dichters Anerkennung verdient, sind manche als wirkliche Verbesserungen zu begrüssen. Stellen, deren prosaische Ausdrucksweise störte, erhalten durch geringe Aenderungen einen flüssigeren, wohllautenden Klang.

„Sieben Raben“ M 1a: „[denn du bringst] du kündest des Bewusstseins klare Helle.“ II 207.

„Laurin“ M 11: „Ueber die Matten [legen] breiten sich Schatten“ II 326.

„Laurin“ M 13a: „zieht Laurin durch den Tann hinein“. O: „zieht durch den Tann Laurin hinein.“ II 330.

Der überzählige Vers des M 8b im „Dornröslein“: „Wie manchen Faden rissen zarte Händ' entzwei“ wird in O regelrechter: „Wie mancher Faden ward entzwei gerissen.“ I 169. Dem Rhytmus und einem gleichmässigen Wechsel von Hebungen und Senkungen zu Liebe wird sogar der Reim aufgegeben.

Kalasiris M 4a: Und wars ein Dämon — weh mir!
Denn verloren
ist Kalasiris dann, zum Untergang
erkoren.“
O: . . . . . Denn verloren
zum Untergang erkoren ist mein Kind.“

II 212. Ebenso ist „Sieben Raben“ M 1 der Vers:

„war auch durch Schlummers Macht der Schmerz gebunden,
hat er bei Tages Licht sich[1]) eingefunden.“

ersetzt durch:

„war auch gebannt der Schmerz durch Schlummers Macht,
des Tages Grau'n hat wieder ihn geweckt.“ II 247.

Bemerkenswert ist, dass an diesen Stellen die vorhergehenden wie die nächstfolgenden Zeilen den Reim aufweisen; das wäre ein weiterer Beweis, wenn es eines solchen noch bedürfte, dass hier wirklich der Reim der Bewahrung des Rhythmus geopfert worden ist. An der zweiten Aenderung ist aber wohl auch der prosaische Ausdruck „sich einfinden“ schuld, der vermieden werden sollte.

Der Ausdruck erhält ein charakteristisches Gepräge, wobei auch besonders das volkstümliche Element und — mit ihm eng zusammenhängend — der Dialekt zu seinem Rechte kommt.

Bei der Wahl der Worte wird volkstümlichen Wendungen und Vergleichen und dialektischen Sprachformen vor anderen öfters der Vorzug gegeben. Im Manuskript des „Aschenbrödel“ tritt zweimal (M 14, M 28) der Lieblingsausruf Kasperls „Pumps dich“ auf, wo ihn E noch nicht gehabt hatte. II 395, 409. Aehnlich „Aschenbrödel“:

E 24: „Von meiner Höhe herabgestürzt.“
M 25: „Von meinem erhabenen Standpunkt herabgeplumpst.“ II 406.

„Blaubart“ M 2b wird durch die Korrektur eine wirksame volkstümliche Beziehung zum Namen des Titelhelden hergestellt:

„[mein Ritterwort] bei meinem blauen Bart — s' soll dir nichts geschehen.“ —

[1]) Zu ergänzen ist wohl „wieder“, das zwar nicht unbedingt nötig ist, aber doch den Sinn verdeutlichen würde. Dann hat der Vers 6 Hebungen.

„Kasperl unter den Wilden“ M 4c: „das ist [eine] a Metten.“ I 144.

„Krokodilus und Persea“ M 7: „bin aber ich [glaufen] gloffen.“ III 95.

Ein deutsches Wort verdrängt ein Fremdwort.[1]): „Heinrich v. Eichenfels“ M 1c: „Hunger und Durst sind zumeist der Ritter Feld [Kameraden] Genossen.“ I 52.

„Drosselbart“ M 1: „Drosselbart soll ein ungeheuer reicher [Potentat] grosser Herr sein.“ III 284.

Besonderen Wert legt Pocci darauf, den Eindruck des Volkstümlichen durch Betonung des Altertümlichen in der Sprechweise zu verstärken.

„Kalasiris“ M 4c „ um in meinem Vaterlande diese Bilder zur Beschauung (O: „Kalasiris“ Beschaulichkeit) zu bieten.“ II 213.

„Artes. Brunnen“ M 23, „Verdacht [eines Mordes] einer Moritat.“ III 73.

Die der mittelalterlichen Sitte besser entsprechende Anrede „Ihr“ tritt an Stelle des modernen „Sie“. „Drosselbart“ M 1c. III 286.

2. Sprache und Dialekt in den Puppenspielen.

Die Sprache der Puppenspiele hält zwischen Dialekt und reinem Hochdeutsch etwa die Mitte; wollte man sie nur nach dem Schriftbild beurteilen, so würde das leicht zu falschen Schlüssen führen, und man käme dazu, die dialektischen Elemente viel zu gering anzuschlagen. Einen unverfälschten Münchner Dialekt zwar spricht nur Kasperl, und er allein gebraucht manchmal Ausdrücke,

[1]) Der umgekehrte Fall, dass ein deutsches Wort einem Fremdworte Platz machen muss, kommt auch vor. „Kasperl wird reich“ M 15, „Sie [elende] miserable Schneiderseele“. III 66.

die in ihrer ganzen Nuance einem Fremden schwer verständlich sind, aber für alle andere Personen — ausser den reinen Märchengestalten — wird zum Mindesten die Umgangssprache anzusetzen sein, die der bayrische Bürger, speziell der Münchner, im täglichen Leben spricht, und diese ist entschieden mundartlich gefärbt. Wäre wirklich für die Puppenspiele eine reine Schriftsprache anzusetzen, so hätte eine Reihe von Erscheinungen in ihnen gar keinen Sinn; diese bedenken nämlich ein ausgesprochenes Hochdeutsch mit unverhohlenem Spott, ein deutlicher Beweis dafür, dass ein solches für die Komödien selbst nicht als herrschend anzusehen ist. In „Rotkäppchen" heisst es II 72: „Das ist wirklich a liebes Kind. Mir redt's aber z'hochdeutsch. Das kommt aber von dem neudeutschen g'studierten Lehrer, den's in der Schul hab'n. Bei dem verlernen die Kinder ihre angeborene Nationalitätsbauernsprach' und werden alle Hochdeutschdümmler." II 237 wird „hochdeutsch" mit „vornehm" gleichgesetzt, d. h. von den Sprechenden als etwas Ungewohntes, Fremdartiges empfunden, und als Kasperl seiner Frau in geschraubter Weise einen hochpathetischen Vorschlag macht, ruft sie ihm einfach zu (III 384): „Geh, sei nit gar so hochdeutsch", was vielleicht mit: „Geh, red' nicht so dummes Zeug" umschrieben werden dürfte. Ein „affektiertes Hochdeutsch" verspottet der Dichter immer wieder, indem er es Kasperl zuschiebt und zu komisch-satirischen Zwecken verwendet. Da die Erscheinung sehr häufig ist,[1]) möge sie nur durch ein Beispiel erläutert werden: „In jönem öfeuumrankten Oerker, wo die Turteltauben nisten, vernahm ich das Jawort der Mamsell Bertha, welche die Infamität begähen will, sich von Ihnen entführen zu lassen." (I 110.)

Ueberaus zahlreich sind in den Puppenspielen die Fremdwörter; sie werden bald zur Charakterisierung, bald

1) Ueber 30 Beispiele lassen sich mühelos erbringen. Vgl. I 46 f., 90, 107 f., 130 ff., 194 f. usw.

als komisch-satirische Mittel gebraucht, so dass wir noch in verschiedenem Zusammenhang ihrer zu gedenken haben. Hier muss ihrer deswegen Erwähnung getan werden, weil auch der Dialekt eine Vorliebe für Fremdwörter zeigt.[1])

Natürlich wird durch den Dialekt oft eine humoristische Wirkung erzielt; besonders komisch ist es, wenn eine Person, die nicht die geringsten Beziehungen zu München hat, unverfälschte Ausdrücke des Dialekts im Munde führt wie z. B. der Sultan Schurimuri in „Kasperl in der Türkei", der „Röhrl" (I 83) und „Wichszimmerl" (I 84) u. a. gebraucht. — Von mundartlichen Erscheinungen sind die folgenden besonders wichtig.

Der Umlaut von a-ä, u-ü, o-ö ist, entsprechend dem bayrischen Dialektgebrauch,[2]) in zahlreichen Belegstellen der Puppenspiele nicht eingetreten, wo er der Schriftsprache unbedingt zukommt. Wir finden Formen wie blast (I 56), bratet (II 322), Hofgartner (I 89), „halt" für „hält" (1 4, 358), Haring (I 4, 33), Kas (I 289), lauft (I 219, III 3,208), narrisch (II 86, III 9, 294), „tragst", „tragt" für „trägst", „trägt" (II 260), (III 54), „wachst" für „wächst" (II 222), wascht (III 33), Kummernis (II 354), rucken (I 391, II 307, III 226), Stuck (II 84, 145 u. ö.), Schildkroten (III 132), u. s. w.[3])

Auf der andern Seite treffen wir in zahlreichen Fällen einen Umlaut an, den der bayrische Dialekt bei einigen Wörtern hat eintreten lassen, die in der Schriftsprache nicht von ihm ergriffen wurden.[4]) Etwa die Wage halten sich umgelautete und nicht umgelautete Verbalformen bei dem Worte „kommen", von dem etwa 15mal „kömmt",

[1]) Vgl. z. B. Rommel, Otto: Nestroys Werke. Goldne Klassikerbibliothek. II S. 369.

[2]) Vgl. z. B. Weinhold S. 17.

[3]) Ferner zahlreiche Belege für fangt (über 8mal), lasst (über 11mal), schlaft (über 9mal), fruh (über 9mal), Fruhstuck = Frühstück (über 10mal); am häufigsten „fallen" mit seinen Ableitungen (über 20mal).

[4]) Vgl. Weinhold S. 40 und 341.

„kömmst“ erscheinen. (I 16, 36, II 28, 77 u. s. w.). Ausserdem begegnen die umgelauteten Pluralbildungen „Täg“ = „Tage“ (II 85, III 44) und „Bögen“ (III 122), die Participia präter. „gerennt“[1]) in einigen Compositis (I 44, II 87, 254 III 123, 272 f.) und „genennt“ (II 254)[2]) haben den ihnen zukommenden Umlaut bewahrt, während die Schriftsprache „gerannt“, „genannt“ nach Analogie der flektierten Formen bildete. Die alten Formen für die 1. Pers. präs. sing. „nimu“, „sihu“, „gibu“ sind dem Dialekt und den Puppenspielen noch als „nimm“ (II 24, III 3, 4, 41) „sieh“ (II 3, 56, III 65, 372) „gib“ (II 84, III 62) geläufig, während sie in der Schriftsprache Analogieformen zum Plural weichen mussten. Das Participium präter. hat einige Male das ihm zugehörende Präfix ge eingebüsst, wahrscheinlich von solchen Fällen aus, wo „ge“ und ein anlautender Guttural zusammenstiessen und durch Assimilation ineinander verschmolzen, wie etwa bei „kugelt“ (II 27) aus „ge-kugelt“, „g'kugelt“; vgl. ferner „hintraut“ (II 23) und „ausblieben“ (I 215). An Stelle des starken Partizip. präter. hat „fangen“ mit seinen Compositis mehrmals die schwache Form „g'fangt“, die ihm im Dialekt zu eigen ist.[3]) (II 388, III 92, 270, 272).

Ausserordentlich zahlreich sind auch in den Puppenspielen die Belege dafür, dass Feminina, die dem allgemeinen Sprachgebrauch nach stark waren, in die schwache Flexion übergegangen sind; bei etwa 50 Substantiven, die noch dazu an Compositis fruchtbar sind, lässt sich das beobachten, und oft ist das n der obliquen Casus auch in den Nominativ gedrungen wie in „Glocken“ (III 189) „Hosen“ (II 209, 224) „Nasen“ (I 383, II 197 u. ö.) usw. Seltener ist die Erscheinung bei Masculinen, immerhin kommen die obliquen Casus des

[1]) Vgl. Schmeller II 108.
[2]) Vgl. Schmeller I 1746.
[3]) Vgl. Schmeller I 727.

Sing. „Krebsen“ (III 96), „Fahnen“ (III 216),[1]) „Federbuschen“ (I 88) und der Nominativ „Wecken“ (I 290) vor.

Der Dativ Pluralis wird fast stets durch den Akkusativ ersetzt, wenn eine Präposition mit dem bestimmten Artikel vorausgeht.[2]) Die Puppenspiele liefern über 30 Belegstellen für die Präpositionen „auf“ (1 14, III 56, 63) „aus“ (III 33) „bei“, „in“, „mit“ u. a. m.

Das alte bayrische Dualpronomen der 2. pers. „ös“ findet sich sehr oft in den Puppenspielen an die Verbalform suffigiert,[3]) wodurch dann die echt bayrischen Formen „bringts“, „brats“, „fangts“, „gebts“ und viele andere entstehen. Ein ähnlicher Vorgang tritt auch bisweilen beim Pronomen der 3. per. plural. ein und ergibt dann Bildungen wie „Hören's“ (II 43), „Schaugen's“ (I 4, 26, 260 u. ö.), „Gelten's (=„Nicht wahr“[4]) III 40, 41, 215 u. ö.) u. a. — Von anderen Eigentümlichkeiten, die Pocci mit dem Dialekt gemein hat, darf hier abgesehen werden, zumal wir einzelne in anderm Zusammenhang wieder antreffen werden; kurz angeführt sei nur noch, dass ein paar Adverbien in den Puppenspielen flektiert werden, eine Eigentümlichkeit, die in vielen Dialekten heimisch ist; „Gewiss wieder eine Klage wegen Gewerbsbeeinträchtigung oder so was Zwiders.“ (I 384) u.: „Muss der so was Extrigs haben?“ (III 63).

Auch aus dem Wortschatz des Dialektes hat Pocci, besonders für die Sprache und Charakterisierung Kasperls, geschöpft, wobei er gerne das Schmellersche Wörterbuch zu Rate zog, dessen erste Auflage er in seiner Bibliothek besass. Eine Auslese der Dialektwörter, die in den Puppenspielen vorkommen, wird das klar be-

---

[1]) Vgl. Paul S. 155.

[2]) Vgl. Schwäbl, Die altbayer. Mundart, München 1903, S. 56.

[3]) Vgl. Weinhold, S. 291.

[4]) Vgl. Schmeller, I 908.

weisen. Es finden sich u. a.: anschaffen = anordnen, befehlen (II 92),[1]) altbachen = altgebacken (II 4), ausfratscheln = ausfragen (II 265), erfratschen (I 107), beuteln = schütteln (III 43 u. ö.), Bierbanzen = Bierfass (II 137), Boschen = Busch, Strauch (I 281), Federboschen, Schilfboschen, buckelt = bucklig (II 251), Bussl = Kuss (I 400 u. ö.), daherwurzeln = langsam daherkommen (I 321), Deixal = Teufel (I 370 u. ö.), Ducket = Decke (III 98 u. ö.) eppa = etwa (III 58), Forstner = Förster (II 74 u. ö.), Gant = Versteigerung (III 284 u. ö.), Gaudi = Vergnügen (I 391 u. ö.), Gumper = Pumpwerk (III 6), Hackel = Axt (II 29), (mit dem Worte „Baumhackel" = „Specht" wird II 72 ein Wortspiel gemacht), herumfretten = sich abmühen (II 371), hirntappig = toll (III 267), Janker = kurzes Oberkleid, Jacke (II 319), Nachtjanker, Kirte = Kirchtag, Kirmes (I 194); zu „Kraxe" (III 346) gibt Pocci in „Was Du willst" S. 42 eine Erklärung: „Kraxe" nennt man im Gebirge den Tragkorb, in welchem Butter, Schmalz und Käse von den Alpen herabgeschleppt wird," Kuchel = Küche (I 369 u. ö.), Lebzelten = Lebkuchen (II 84), Mauserl = Schätzchen, Herzchen (III 20 u. ö.), „Metten" ein sehr beliebtes Wort,[2]) seine Bedeutung nähert sich der von „Gaudi" und entspricht ungefähr einer Nüance von „Betrieb" (I 44 u. ö.), narret = närrisch, sonderbar (II 87 u. ö.), Nazi = Ignaz (II 217), Waldnazi, Nusskratscher = Nusshäher (II 207), plauschen = schwätzen (II 161), resch = frisch (I 267), Scharmanterl = Liebling (III 228 u. ö.), Schlamassel = unangenehme Geschichte, verdriesslicher Handel (II 368), Schlankel = „Schlingel" in neckischem Sinne (III 280), Schlaucherl = schlauer Kerl (III 92), schliefen[3]) = schlüpfen (I 223), Schnack = „Schlingel"

1) Vgl. Paul, S. 439.
2) Vgl. auch Schmeller I 1689.
3) Vgl. Paul, S. 455.

in freundlichem Sinne (I 58), Schneckerl = Liebling (III 341), schotteln = schütteln (III 250), Schragen = Gestell, Brett (II 137), Spadifankerl = Teufel (III 322 u. ö.),[1]) Spatzeln = Mehlgericht (II 15), Spassetteln = dumme Spässe (II 4 u. ö.), Spenser = Jacke (II 253),[2]) stat = still (I 45 u. ö.), Talk = ungeschickter Mensch (I 254 u. ö.),[3]) talket = ungeschickt, Trumm = Stück, Ende (II 6 u. ö.), Trutscherl = „liebes Ding“ (II 351), Wurzgarten = Krautgarten (I 56), Zornnickel = zorniger, eigensinniger Mensch (II 307,[4]) z'sammendetschken = drücken (II 57), Zwetschgendatschi = Zwetschenkuchen (I 370 u. ö.).

Endlich haben die Präfixe „ge“, „der“ und „ver“ eine Reihe von Compositis gebildet, „ge“ vorwiegend Substantive, „der“[5]) und „ver“ Verba: G'frett = unangenehme Geschichte (III 32), Gschlav = Sklave (II 209 u. ö.), Gschlavin, Gschlaventum, Gschwatz (II 33 u. ö.), G'spass (II 33 u. ö.), Gstudieren (III 372 u. ö.); derheben = heben (II 304); verpatscht = verfehlt (I 261), verschrecken (III 40), sich verwissen = sich auskennen (II 189, III 217). Wie schon Schmeller I 843 bemerkt, setzt der „gemeine Mann die Vorsilbe „ver“ manchmal unnötiger Weise an fremde Verba auf ieren, die er sich dadurch gleichsam näher zieht“; Pocci hat solche Bildungen mehrfach in seine Puppenspiele aufgenommen: verirretiert = arretiert (I 86), verlaboriert (I 260), vermaskiert (I 251) und verneglischieren (III 215).

---

1) Vgl. Schmeller I 732.
2) Vgl. Grimm 10. B. 2157.
3) Vgl. Paul, S. 542.
4) Vgl. Paul, S. 384.
5) Das Nähere dieser eigentümlichen Bildungsart bei Schmeller I 531.

3. Die stilistischen Eigentümlichkeiten der Puppenspiele.

a) Wortwahl und Wortbildung. — Volkstümliche und archaisierende Ausdrucksweise.

Von der Wortwahl und den selbständigen Zusammensetzungen und Bildungen Poccis ist das Gleiche zu sagen, was von seinen Beziehungen zum Dialekt bemerkt wurde. Auch hier verfährt er so, dass er im einzelnen Falle den Ausdruck wählt, der dem schlichten Mann des Volkes vertraut oder sofort einleuchtend ist, und von seinen meist komischen Wortschöpfungen stehen viele volkstümlich naivem Empfinden nahe. Das Volk erfüllt es mit Freude, wenn es die eigenen Lieblingswörter immer und immer wieder auf der Bühne, und sei es auf der Marionettenbühne, antrifft, und deshalb sind in Poccis Spielen die Interjektionen „Schlipperment", „Schlapperment", „Pumps dich" u. a. fast auf jeder Seite vertreten, für Kasperls Sprache charakteristisch. Eine entschiedene Vorliebe hat Pocci auch für volkstümliche Zusammensetzungen mit „Mord":[1]) mordalisch (III 31 u. ö.), Mordsspektakel (II 29 u. ö.), Mordsschlaf (II 17), Mordssommerradi (I 89), Mordstrauerflor (III 217) und endlich das sprachlich auch sonst lehrreiche Wort „Mordsgehörnl" (III 267). Mit dem Suffix „eln" werden gebildet: „Entdeckelt" und „Verdeckelt" (II 246), „verzwickelt" (II 350, 357), „schöppeln" (III 53 u. ö.), „frühschöppeln" „zubandeln" (I 260) u. a. m. Durchaus dem Volksmund geläufig sind Substantiva, deren Bedeutungsinhalt durch das vorangestellte Adverb „nicht" aufgehoben wird: „Meine Uhr hat keinen Sprung, denn ich bin Nichtbesitzer einer Uhr" (I 132), „Nichtkenner" (II 360). Mit gutem Glück

1) Vgl. Schmeller I 1646.

werden einige Wörter, die in der allgemeinen Sprache nur selten sind, oder vorwiegend dialektisch gebraucht werden, zur Charakterisierung verwandt: Undinens Passion für das Wasser macht uns Kasperl durch das Wort „pritscheln“ recht anschaulich: „Die hat eine wahre Passion auf's Wasser. Entweder trinkt's ein's, oder sie pritschelt damit“ (III 167). Weiter sind die Verba „kripsen“ (II 148) = „stehlen“ und „erschnuppern“ = „herausbekommen“ (I 62), die aus einer niederen Begriffssphäre stammen, je einem Räuber und Zigeuner in den Mund gelegt. Das aus der Studentensprache eingedrungene, volkstümlich gewordene Wort „stibitzen“[1]) gefällt Kasperl so gut, dass er es gleich dreimal hinter einander gebraucht (III 142).

Die Redensart „Berlicke Berlacke“ = „dahin dorthin“, die III 74 wieder in der Sprache Kasperls vorkommt, stammt aus den volkstümlichen Puppenspielen[2]) und ist aus ihnen von Pocci übernommen. Andererseits wird sein nahes Verhältnis zur Romantik schon dadurch leicht angedeutet, dass er das romantische Schlagwort „Waldeinsamkeit“, das Tieck im blonden Eckbert (1796) in die Literatur eingeführt hatte, wie in seinen anderen Dichtungen, so auch in den Puppenspielen gern verwendet (z. B. II 83, u. II 270)[3]). Aus der Reihe der Wortschöpfungen und neuen Zusammensetzungen Poccis mögen hier die verzeichnet werden, die irgendwie bemerkbar erscheinen, sei es durch Kühnheit der Bildung, sei es, weil sie besonders volkstümlich oder satirisch-komisch geraten sind: Ahnungsgefühlsbewegung (III 101), aufwartenwollendes Wesen (II 359), Audienzvormerkungsprotokoll (II 356), Bierverkneiper (III 219), Bockstechdunkel (III 205), Bürgerliedertafel-

---

[1]) Vgl. Paul, D. Wb., S. 527.

[2]) Vgl. Grimm, D. Wb. I 1525.

[3]) Von der bekannten Stelle im „blonden Eckbert“ spricht Pocci mit Begeisterung. Dichtungen S. 193 f.

sängerzunft (II 152), düsterhoffnungsbrütend (II 302), Feuerspritzeng'schicht (III 227), freieigen (II 112), gattlich (I 46), gebadethabender (III 90), Geigist (II 152), G'waltsohrfeige (I 97), Hochdeutschdümmler (II 72), Jugendhang (II 67, „sein allzu wilder Jugendhang" = seine übergrosse jugendliche Leidenschaftlichkeit), Langwaare (I 62), Lebensbitteressenz (II 279), Leibhofluftballon (III 29), Leibtugend (I 70), Logissuchungswanderfahrt (III 112), Lungermäulchen (I 61), Matrosenpresserei (I 34), Menschenfleischappetitlich (I 41), Menschenfleischgeruch (II 10), Ministerzauberfeder (II 355), Mittelalterschwäche (I 155), Morgenwaldpromenade (III 299), Mutterseelenalleinsamkeit (II 6), Nationalitätsbauernsprach (II 72), Naturerforschertum (II 10), Prinzenschwiegervater (II 393), Sangesmitte (III 293: „In der Vöglein Sangesmitten"), Schnakenvertilgungsmaschin' (I 91), Schlafhaubenmütze (III 222), Schneiderehrenkränkungsg'schicht (III 68), Schuhmachermeisterrechnung (III 67), Staubbewusstseinserinnerungangelegenheit,[1]) Ueblichkeit (III 217), Verliebung (II 104: „Verlobung und Verliebung"), Verkehrsmittelerleichterungsanstalten, Wurstnase (I 263), Zweigableger (III 83).

Geradezu durchsetzt sind die Puppenspiele mit Fremdwörtern, was den Lesenden oder Hörenden zuerst ein wenig wundern mag, sich aber dann als gut begründet erweist. Denn der „gemeine Mann", der sich den Anschein einer höheren Bildung geben will, schmückt, wie Pocci trefflich beobachtet hat, seine Rede gar zu gern mit Fremdwörtern, die er oft falsch auffasst und völlig verdreht. Die beständigen Fremdwörterverdrehungen, die später zu besprechen sind, gehören denn auch in den Puppenspielen Poccis zu den beliebtesten Spässen. Nicht selten müssen Fremdwörter und als solche empfundene

[1]) Vgl. Schmidt, Inselausgabe S. 11.

Wörter zu Volksetymologien herhalten: „Heidachse“ für „Eidechse“ (III 20) und „schwachmatisch“ (II 104) sind der Mundart nicht fremd, dagegen darf z. B. die volksetymologische Erklärung von „Indigestion“ als „indische Krankheit“ (I 195) Pocci zugeschrieben werden. Ohne Mühe kann durch Suffixanfügung von einem Fremdwort eine neue Bildung abgeleitet werden: „eremitanisch“ (II 297 u. ö.) von „Eremit“, „Autoritätschaft“ (I 389) von „Autorität“. Es erübrigt sich, die Masse der vorkommenden Fremdwörter aufzuzählen; in überwiegendem Masse sind es solche, die allgemein, und zumal im Dialekt Verwendung finden; dagegen seien ein paar entlegenere hervorgehoben: Fatike = Ermüdung (II 183), Fluidum (II 194 u. ö.), Krudelität (II 241), Pedal (II 410).

Vielleicht noch volkstümlicher als die Fremdwörterbildungen sind die vielen Diminutivformen, die Pocci dem Dialekte abgelauscht hat. Wenn man mit Wrede[1]) den Ursprung der Diminutiva in den Koseformen sieht, so wird man die Vorliebe des oberdeutschen Dialektes zur Verkleinerung als ein entschieden gemütliches Charakteristikon der naiven Rede beurteilen; auch Poccis Puppenspiele erhalten durch sie einen familiäreren, der kleinen Bühne wohl angemessenen Ton. Bis auf verschwindend wenig Ausnahmen sind Poccis Diminutiva mit dem oberdeutschen Suffix „-lein, -el, -l“ gebildet; es gibt kaum ein Substantiv in den Puppenspielen, das nicht einmal die Verkleinerung erfahren hätte, ja auch dann, wenn sein Bedeutungsinhalt einer Diminutivbildung offenbar widerstrebt. Es kommen unter vielen anderen vor: Amorl (II 299), Appetitl (III 323), Barettlein (I 54), Bräunel = braunes Pferd (III 132), Gansleberpastetl (I 271), Grosssultl (I 89 u. ö.), Grosstürkl (I 91), Hundstrappel (I 111: „Ich werd' schon ein Hunds-

[1]) Wrede, F., Die Diminutiva im Deutschen = Deutsche Dialektgeogr. 1. B., S. 132 ff.

trappel reiten"), Jabodl (I 17), Lowerl = Löwe (III 192), Taminerl (III 196), Weisel = Waise (II 253). In recht glücklicher Weise werden die Diminutivformen zur Charakterisierung herangezogen: Die Prinzessin Milipi im „artesischen Brunnen" zeigt ihre Naivität durch den häufigen Gebrauch von Verkleinerungsformen, indem sie von „Vögelchen", „Röckchen", ja sogar von einem „jungen Krokodilchen" spricht. Als sie Kasperl zuerst antrifft, da erschrickt sie, weil sie noch keinen Europäer gesehen hat und ruft ängstlich: „Ein fremdes Tier." Wie sie ihn aber genauer betrachtet und Gefallen an ihm findet, da mildert sie ihre Ausdrucksweise: „Das Tierchen ist gar nicht so übel (III 119). — Die Diminutivbildungen sind auch da vorzüglich am Platze, wo es gilt, eine falschtuende Freundlichkeit zu schildern; dasselbe Redemittel, das dem naiven Volke wohl ansteht, verliert seine Traulichkeit, wenn es bewusst und übertrieben angewandt wird. Die andauernde Verwendung von „Blümlein", „Käpplein", „Söhnchen" (II 36) usw. macht uns die tückische Hexe Wiltrud noch umso unangenehmer, und ähnlich ergeht es der Zigeunerin Jutta in „Heinrich von Eichenfels". Weiter wird das unsympathische Selbstbewusstsein des Berliner Professors Kräutlmeyer hübsch verspottet: „es liegt mir vor allem dran, das hübsche Blümchen Apfelsine, des Alten Töchterchen zu sehen. Das wäre nun so 'n Partiechen für mich" (III 81). Es ist nicht zufällig, dass Kräutlmeyer als Berliner das mitteldeutsche Suffix „chen", nicht das in Oberdeutschland heimische „lein, el" gebraucht.

Zu den angeführten Erscheinungen gesellen sich noch einige andere, die uns an die Sprache des Volkes gemahnen, freiere syntaktische Fügungen, sprüchwörtliche Redensarten und archaisierende Elemente. Wo die Schriftsprache den Genitiv setzt, um ein Abhängigkeitsverhältnis zu bezeichnen, verwendet die Mundart

gern den Dativ und ein hinweisendes Personalpronomen („dem Vater sein Haus“); die Konstruktion, die zweifellos aus älterer Parataxe („dem Vater gehört sein Haus“) hervorgegangen ist, begegnet mehrmals bei Pocci: „Denn so steht 's im Vatern sein Testament“ (I 324), „Ich hab' ja 'n Vater sein Stimm g'hört“ (II 29), „der Wolf ist hinten über'n Lenzl sein Anger in's Holz 'naus (II 87). Doppelte Negationen haben im Dialekt verstärkende Kraft; Pocci macht von ihnen nur sparsamen Gebrauch: „unterdessen hat sich eine solch Mondfinsternis eing'stellt, dass keiner nicht einmal seine verkehrten Seiten g'sehen hat (II 27), „kein Weg ist im ganzen Wald nit zu finden“. (III 318). Von volkstümlich-mundartlichen Redewendungen seien dann noch folgende hervorgehoben: „Das ist nit zum Verlangen“ (II 3), „Sie haben mich weiter nit verschreckt“ (II 287), „Die weiss ich gar nimmer, wie's aussehen“ (I 359; Prolepse des Subjekts). Stehende Redensarten, die seit Raimund und der Wiener Komödie zur Charakterisierung herangezogen werden und stets eine lustspielmässige Wirkung ausüben, sind in den Puppenspielen ziemlich selten.[1]) Der Wiesenbauer im „gestiefelten Kater“ liebt die Beteuerungsformel „tröst'n Gott‘ (I 309 f.), und der Aktuar Griesmaier bekräftigt seine Worte mit der oft wiederholten Versicherung: „Da beisst die Maus kein'n Faden ab“ (III 180 ff.). Dagegen sind gern sprichwörtliche Redensarten in den Dialog eingeflochten: „Ich möcht lieber Trübsal blasen statt den Dudelsack zu hören“ (I 57), „Mitgefangen, mitgehangen“ (I 57), „Locke ich keinen Hund unter dem Ofen heraus“ (I 144), „Herrgott, ist das nicht um die schwere Not zu kriegen“ (I 249), „Wüsst' er, wie's mit ihm steht, würd' er freilich aus einem andern Fässlein zapfen“ (I 294), „Jetzt soll das zweite Mäuslein braten“ (II 48), „Gut Ding braucht Weil' und es fällt kein

[1]) Im „Gevatter Tod“ gebraucht der Famulus bis zum Ueberdruss die Wendung „so zu sagen“ (auf S. 59—65 allein 12 mal)

Baum auf einen Hieb“ (II 74 hübsch aus dem Berufsleben des Sprechenden geschöpft), „Kurze Haar sind bald borst“ heisst's; und „wenig z'essen ist bald g'fressen“ (II 74), „Wird der Wolf genennt, so kommt er gerennt“ (II 254), „Da versteh' ich den blauen Teufel davon“ (III 14), „Denn Sie werden auch nicht die Weisheit mit Löffeln gefressen haben“ (III 81), „Mores lehren“ (III 124).

Der romantischen Ader Poccis, der dem deutschen Mittelalter ein reges Interesse entgegenbrachte, sind die archaisierenden Elemente zuzuschreiben, die sich in der Wortwahl sowohl wie auch im Satzbau verraten. In den beiden Puppenspielen, die auf Christoph v. Schmid zurückgehen, in „Heinrich von Eichenfels“ und in „Der Taube“ ist das Bestreben, altertümliche Elemente hineinzutragen, besonders augenfällig; den Stoffen sollte dadurch etwas mehr Farbe gegeben werden, und andererseits eignete sich der treuherzige Ton des Mittelalters für diese Ritterspiele ebenso vorzüglich wie für das „fürchterliche Spektakelstück aus dem finstern Mittelalter“, den „Blaubart“. Das Verbum steht oft nachdrücklich voran, der Begriff des Subjekts liegt gelegentlich im Prädikat: „ist auch gleich ein Knecht in's Kloster geritten“, „wollen Dir noch die Zeche zahlen“ (Heinrich von Eichenfels I 55), „wirst kein Täublein mehr verfolgen“ (Taube I 268), „sollst wieder ein Weib nehmen, bist jetzt schon zum sechstenmal Witwer“ (Blaubart I 100 f.). „Wird mir doch ganz sonderbar zumute“ (Blaubart I 118); vergl. noch I 52 ff., 58, 61 f., 68 ff., 98, 105, 118 usw. Das Adverb „so“ leitet mehreremale einen Adverbialsatz ein an stelle des jetzt üblichen „wenn“, „falls“: „So Ihr's gestattet“ (I 271), „so er nit gute Miene macht“ (I 271 u. ö.). In der „Taube“ herrscht „nit“ als Sprachform auch bei dem gebildeten Adel gegenüber „nicht“ vor; auch das ist ein Mittel, wodurch dem Werke ein altfränkisches Gepräge gegeben wird.

Archaisierende Worte sind: Bedingnis (I 221), Beiz-Rösslein (I 55), Drud (I 61), Dürnitz = Speisesaal, Tafelzimmer, Gaststube (I 274, II 263), Eigen = Eigentum (I 300), Eh'herr (I 271), Gauch (I 60, 270), Kemenat (I 293, III 150), Kindswart = Kinderpflege (I 53), rechtens (I 271), Siechbett (I 57), Schlichtung (I 271), Spähe (II 23; das Wort lebt noch im oberdeutschen Dialekt), Urkund (I 271), Wittib (I 270 f.), Wart = Turmwart (I 270), Zehent, Klosterzehent (I 159). Wortwahl und syntaktische Fügung verbinden sich zu archaisierenden Sätzen: „O weh, ein Täubchen fliegt auf, dem will er an" (I 268), „Aber leid wär's mir, wo ich Euch selbst in Ungemach oder nur leidig Verfahren brächte" (I 272), „Weh Euch, die Ihr eine Fey geminnt" (III 171).

---

b) Rhetorisch-poetische Kunstmittel.

Die einfachste Art und Weise, ein Wort hervorzuheben, besteht darin, dass der Dichter es wiederholt. „Ich bin ein armer, armer Mann!" (II 375), „alles, alles sollst du haben" (II 69), „Immer hacken und immer hacken" (I 249). Wiederholungen sind bei Ausrufen und im Affekt an der Regel: „Holla, holla", „au weh, au weh" (II 118); vgl. noch II 76, 86 f., 119 u. a. Soll die Rede besonders lebhaft oder eindringlich gestaltet werden, so wird dasselbe Wort oder dieselbe Wortverbindung möglichst oft gesetzt: „ich muss mich rächen, rächen an diesem, rächen an Hildegardis" (II 57), „und was für ein Ring! einen Wunderring! einen Zauberring! einen Wunschring!" (I 255), „wie ich anklopf', kommt eine Frau heraus, winkt mir herein, sie red't kein Wort, ich red' kein Wort, wir beide reden kein Wort, niemand red't ein Wort." (III 294) (vgl. noch II 72). Die beiden letzten Beispiele lehren, dass die Wortwiederholung — wie fast jedes Stilmittel — in den Puppenspielen auch

zur Erzielung von komischen Wirkungen benutzt wird. Sie begegnet jedoch auch nicht selten in ernsten Versen, wo ihre Bedeutung nur verstärkend und hervorhebend sein kann:

„Vater, lass mich, lass mich ziehn,
Ich muss dahin, ich muss dahin.“ (III 289).
„Schwebe, schwebe nur voran,
Zeige, zeige mir die Bahn!“ (II 327).
„Wach auf, wach auf, erhebe dich,
Und höre, höre, höre mich!“ (II 326).

Vgl. noch II 105 f., 405, und etwas anders II 418. In den Liedern und Couplets erscheint die Wiederholung auch als Endrefrain:

„Die Welt dreht sich im Schwindel,
Wie in der Hand die Spindel“ (I 173 f. u. ö.).

Eine kunstvolle Anapher kommt an einer lyrischen Stelle vor:

„Im grünen Walde hallt der Vöglein Sang,
Im grünen Walde tönt der Saiten Klang“ (II 347).

Im allgemeinen ist sie wie ihre Schwester die Epiphora für Pocci nicht eigentlich charakteristisch, wenn auch einige anaphorische Belege zu erbringen sind. (z. B. I 62, II 56). Bedeutsamer ist für unsern Dichter der Gebrauch der „Häufung“, bei der sinnverwandte, aber formell geschiedene Wörter wiederholt werden, und zwar dient die Häufung von Fragen und Ausrufen bei Pocci durchweg humoristischer Absicht: „Furchtbar! Furchtbar! Erschrecklich! Unerhört! Grausam! Mörderisch! Kannibalisch!“ (I 287), vgl. auch II 189, 307. Als Häufung kann auch die Redewendung angesehen werden, die Kasperl (II 355) zufällt; eine Reihe von Substantiven, die z. T. verwandte Begriffe ausdrücken, wird zusammengestellt, von denen jedes mit dem epiphorisch wiederkehrenden Suffix „sicht“ gebildet ist: „Ich leite mein Ministerium mit Umsicht, Vorsicht,

Nachsicht, Durchsicht, Einsicht, Kurzsicht und noch verschiedenen anderen Sichten". Was das Polysyndeton betrifft, so sind hier zwei Beispiele von Belang, weil sie ganz volkstümlichen Klang haben, und das eine zur Erhöhung der Spannung beiträgt: „Fort und fort und immer forter" (II 71), „Ich nahm's und zog 's auf mit guten Bissen und pflegt's gut und strich ihm seine Samtheit und — —" (I 77).

Den bis jetzt betrachteten poetischen und rhetorischen Figuren war gemeinsam, dass es sich um eine Verstärkung, um nachdrückliche Hervorhebung handelte; ihnen stehen solche gegenüber, die durch Verbindung und Aneinanderreihung gegensätzlicher Elemente wirken. Am häufigsten unter ihnen ist die zu komischer Wirkung geeignete Aprosdokese, bei der unsere Erwartung getäuscht wird: „Mut? Das ist so viel wie Kuraschi, nein, das ist nicht meine schwache Seiten". (III 54 f.), „Und ich sehe überhaupt mehr auf gute Behandlung als auf schlechten Lohn" (II 104; ganz ähnlich I 37), vgl. noch I 38 II 6, 85, 239 f., III 151, 175).

Kunstvolle Antithesen sind selten. „Nun bist du Magd, nicht Herrin mehr" (III 296; vergl. noch III 290). Auch das begriffliche Zeugma erscheint nicht so oft, wie man denken könnte. Ein schönes Beispiel steht III 209: „Und diese Siegestrophäe nehmen wir zum Einzug und zum Staunen der ganzen Einwohnerschaft mit". Weniger auffallend ist ein Zeugma II 406, weil zwei verschiedene Composita eines Verbs zur Verwendung kommen: „Aber gestern wär' ich beinahe aus meiner Rolle heraus und übern Sessel 'nuntergefall'n." Oxymora, d. h. direkte begriffliche Widersprüche, sind zahlreich: „Blitzlichte Finsterniss" (III 305), „mit langen schwarzen blonden Haaren" (III 294) vgl. noch I 36, 287 II 302, 393, III 59.

Die volkstümliche Sprache liebt es, hervorstechende Worte und Sätze durch Bilderschmuck zu erläutern, ohne

sich dieser vergleichenden Tätigkeit bewusst zu sein. Wir dürfen von ihr Personifikationen und Metaphern und kurz angedeutete Vergleiche erwarten, da diese stilistischen Formen meistens einen Begriff oder eine einzelne Tätigkeit veranschaulichen; weit ausgesponnene Gleichnisse, die eine ganze Handlung umdeutend beschreiben, werden schon als kunstgemässer empfunden und kommen einer naiven, unverbildeten Sprache im allgemeinen weniger zu. In den Puppenspielen stehen der Zahl und Bedeutsamkeit nach die Personifikationen voran, mit deren Hilfe die Anschaulichkeit in vielen Fällen gefördert wird: „Lauf er auch gleich zum Spritzenmeister, dass die grosse Feuerspritzen ausruckt“ (I 44; dieses Beispiel steht der Metonymie nahe), (II 72), „ein Tisch, der auf drei gesunden und einem kranken Beine steht. Ein Stuhl, der auch ziemlich marodisch herschaut“ (II 286). Ganz abstrakte Begriffe wie Schlaf, Stolz, Hoffnung, besonders auch Hunger und Durst werden gerne personifiziert:

„Dein Stolz, Dein Hochmut seien dir
Gefährten und Begleiter.“ (III 288) „Nun will ich unter einem schattigen Busche meinen alten Freund, den Schlaf suchen, damit er mir meinen Erzfeind, den Hunger, vertreibe; bisweilen aber hält der leere Magen Schildwache und lässt den Freund nicht herein“ (I 145 f.), „der Hunger klopft an meinen Magen“ (III 188), „Hunger und Durst sind zumeist der Ritter Feldgenossen“ (I 56), „Der Durst hat mich eing'schläfert und der Hunger hat mich wieder aufg'weckt . . . . . die Hoffnung winkt und der Trost spannt die Segel meines Lebensschiffleins auf“ (I 6).[1]) Der Mond,

[1]) Dass solche Personifikationen auch den übrigen Dichtungen Poccis nicht fremd sind, mag ein Beispiel für viele lehren: „Die Noth war ausgewandert und dafür eingezogen die Freude mit all' ihrem Gefolge, als da ist: Sorgenlosigkeit, Vergnügen, Scherz und Lachen, absonderliche Lust zum Essen u. dgl. m. In diesem Gefolge kam aber auch ganz hinten als Nachzügler anmarschiert der Müssigang.“ Was du willst, S. 32.

die Sterne und die Nacht erfahren eine Beseelung: „Holder Mond, du blickst so schaurig auf mich nieder“ (II 159), „wo kein Stern am Himmel lacht“ (III 357).

„Sei gegrüsst du stille Nacht,
Seid gegrüsset Mond und Sterne,
Leuchtend schaut ihr aus der Ferne.“ (II 266).

Von hier ist es nur ein Schritt bis zur eigentlichen Allegorie, wo die personifizierten Erscheinungen selbst auftreten, und der allegorischen Gestalten sind denn auch, wie wir später sehen werden, in den Puppenspielen nicht wenige. Von den Metaphern Poccis mutet uns eine (II 100) als herkömmlich seit den Tagen Klopstocks an: „Sollte ich das zarte Herz eines Mädchens mit eisernen Ketten fesseln, während es schon von Rosenbanden umschlungen war“. Auch das Bild der Abendsonne, die die Bäume vergoldet (II 252) ist nicht weiter originell; mit mehr Recht können andere Beispiele, zumal verbale Metaphern, als charakteristisch Erwähnung finden: „Wenn er auch aus einem Riesengeschlechte stammt, so übersteigt doch seine persönliche Liebenswürdigkeit seine persönliche Statur“ (I 329, wobei von der Grösse des Riesen ausgegangen wird), „In der liederlichen Gesellschaft einiger kränkender unbezahlter Rechnungen“ (II 302).

Drosselbart: „So ist denn so viel Schönheit nur die wunderbare Hülle einer tiefen, dunklen Macht?

Jolinde: „So meidet die Nacht und suchet euch anderswo den Sonnenschein des Lebens.“ (III 287).

Wenn zweimal eine Person als „Möbel“ bezeichnet wird (II 386, 395), so ist das eine Metapher, die wir auch in der allgemeinen Umgangssprache wahrnehmen können; nicht minder derb tituliert Frau Grethel einmal ihren Mann „du liederliches Tuch“ (II 182). Das zur Metapher herangezogene Bild erscheint uns oft als zu

kühn und übertrieben, so dass aus ihr leicht eine Hyperbel hervorgeht: „Ein halbes Pfund Kas ruht wohlversorgt in meinem Magen und schwimmt auf einem künstlichen Weiher, den ich durch ein paar Mass Flüssigkeiten gelegt hab' (I 289 f.), „Und der Wein! — — — Der wachst um die Pyramiden herum; an lauter Spalier hängen die ungeheuersten Trauben, wo eine jede einen Zentner wiegt, und jede Weinbeer ist so gross wie eine Sechspfündner-Kanonenkugel." (II 222). Vgl. auch noch II 279 und die Hyperbeln I 107 und II 302. — Die Vergleiche Poccis sind frisch und ungekünstelt wie die des Volkes: „Der Kasperl Larifari ist ja überall bekannt wie's schlechte Geld" (II 253). Ueblich sind sie bei dem Worte „schnarchen": „Sie schnarcht wie ein Droschkengaul (III 97), „er schnarcht wie ein kleines Mäuslein" (I 52), „hast geschnarcht wie 'n altes Turmfähnlein" (I 283). Auch aus dem Reiche der Tierwelt hat Pocci Beobachtungen geschöpft und sie gelegentlich in Vergleichen verwertet (vgl. etwa III 137). Etwas kunstvoller wird die bildliche Ausdrucksweise dann, wenn sie im Vers auftritt, so I 249, 263 f. und im Liede Undinens:

„Schifflein auf den Wellen schwanke,
Schwebe leicht wie der Gedanke,
Wie mein Lied schwebt auf und ab." (III 138).

An Stellen, wo die Rede eine höhere Bedeutsamkeit des Inhalts annimmt, ist ihr schon äusserlich ein gewisser Schwung eigen, der in einer freieren gehobenen Wortstellung wie in der Rhythmisierung der Prosa zur Erscheinung tritt. In einem ernsten Vergleich des mildgewordenen Steinreich steht das Verbum nachdrücklich an der Spitze: „Es ist, als ob ein harter Stein darinnen gelegen wäre. Geschmolzen ist er nun wie ein Eisklumpen, der zerfloss (I 213 f.); Heriwolf (im Rotkäppchen) ruft stolz und machterfüllt aus: „Ich bin der Herr der Jagd! König des Waldes bin ich!" (II 70).[1])

[1]) Vgl. noch I 212, II 67, 258.

Die rhythmisch belebte Prosa war für die späteren Dramen Raimunds, von „Moisasurs Zauberfluch“ an, ein wichtiges Stilmittel geworden. „Der Idealität der Personen und Handlungen in den ernsten Szenen“ sollte, wie der treffliche Raimundforscher Castle näher ausführt, [1]) „die Idealität der Diktion“ entsprechen. So werden bei Raimund ausser den einfachen Jamben auch spanische Trochäen und andere künstliche Versmasse verwandt. — In den Puppenspielen sind die rhythmischen Prosastellen zu zahlreich und ihr stilistischer Wert zu hervorragend, als dass man sie für zufällig halten dürfte. Bei der nahen Bekanntschaft Poccis mit den Märchendramen Raimunds lag es nahe für ihn, von seinem grossen Vorbild auch dieses Stilmittel anzunehmen. Freilich in dem Masse wie dort sind in seinen Komödien die rhythmischen Stellen nicht, aber ihre Verwendung ist eine ähnliche: Pathetische, ernste und lyrisch-poetische Momente werden verstärkt, Ausrufe erhalten eine bessere Klangwirkung usw. Am häufigsten ist eine jambische Bewegung der Rede: „Gut, dass die Wasser unterirdisch wogen, verbunden durch der Erde reiche Adern, die sich in künstlicher Verzweigung einen. So springt auch hier der kühle Lebensquell, zu dem mich ferne her der Fluss getragen“ (III 160). In diesen Worten Kühleborns waltet eine regelrechte jambische Rhythmisierung; ein ähnliches grösseres Beispiel bieten nur noch die ersten Zeilen der beiden bösen Feen in Dornröslein; sie sind zwar im Gegensatz zu den folgenden in Prosa gedruckt, doch ist ihre rhythmische Belebung nicht zu verkennen und zweifellos beabsichtigt:

Scohlint: „Wiltrud, auch Du bist nicht zum Fest geladen?
Wiltrud: „Wie Du! Man hat uns beide, scheint's vergessen.
Scohlint: „Ei was, vergessen? Nein, man hielt uns zu gering.
Wiltrud: „Sind wir nicht auch so gut wie all die andern?“ (I 146).

[1]) Vorwort der Raimundausgabe, S. 81 f.

Kürzere Belege sind: „Die Nacht ist hell, bald aber graut der Morgen“ (II 44), „Wer stösst in's Horn und ruft mich auf die Warte?“ (I 299). „Ihr Götter schützt mich vor Verzweiflung! Lasst mich in meinem Leid nicht untergehn!“ (II 213, Worte, die auch Raimunds Alzinde hätte sagen können), „Verkünden werd' ich meines Stammes Reinheit. Gott gebe, dass es bald geschehen darf“ (II 259). Bei freierer Rhythmisierung ist ein leicht dactylischer Einschlag beliebt: „Wie singen draussen die Vöglein so fein“ (I 63), „So hätt' er kein Tüchlein in Händen geschwenkt“ (I 304), „Denn ich könnte dann leichter das Ende erwarten“ (II 284).

Aus dem eifrigen Studium des Abraham a St. Clara hat Pocci eine besondere Neigung gewonnen, seine Prosa mit Reimen und Assonanzen zu versehen. In kurzen Wortverbindungen wie „stumm und dumm“ (II 74) „läppisch und täppisch“ (II 155) oder in volkstümlichen Redensarten wie „wenig z'essen ist bald g'fressen“ (II 74) und in der hübschen Zusammenfassung Kasperls „der Krug ist leer, mein Beutel ist leer, ich hab' nix mehr“ (II 279) sind derlei Prosareime wohl am Platze; aber leider hat sich Pocci damit nicht begnügt, sondern in vielen Fällen ähnlich klingende Wörter zusammengestellt, die nicht den geringsten geistigen Zusammenhang haben, um durch die Reimverbindung eine humoristische Wirkung zu erreichen. Diese wird gewiss erreicht, aber es lässt sich nicht leugnen, dass ein solcher Wortwitz nur eine äusserst einfache Art der Komik darstellt. Zwei Beispiele mögen veranschaulichen, wie diese Spielereien doch nur für ein recht naives Publikum geniessbar sind: „Ha! Wut! Glut! Mut! Hut! Gut! Trud!“ (II 127), „ohne dich zu fassen, werd ich dich verlassen, und ist es nicht abscheulich, so ist's auch nicht greulich“. (II 135).[1])

[1]) Prosareime der ersten und zweiten Art stehen noch I 34, 56, 183, 294, 378, II 26, 29, 35 f., 154, 183, 198 f., 321, 337, 352, 395, 398, III 53, 62, 68, 132, 193, 299.

Wirkliche Verse finden sich in Chören, Einzelliedern und bei stilistisch hervorragenden Stellen eingestreut. Zumeist wird einer einfachen, rein jambischen oder auch gereimten Form der Vorzug gegeben; da kommen dann oft prächtige Verse zustande, bei denen sich äussere Schnellfüssigkeit und die köstliche knappe Prägnanz des Inhalts harmonisch verbinden. Man hat schon an Wilhelm Busch erinnert, dessen Kunst eine ähnliche ist.

„Und also tat das erste Weib,
Es spann zu seinem Zeitvertreib,
Und das war bei den andern all,
Die ihr nachfolgten, auch der Fall.“ (I 173) oder

Mond: „Zwei Kinder hab' ich laufen sehn,
Die auf dem Wege hierher gehn,
Sie scheinen und — —

Nacht: „Das sind die zwei
Gottlob, dass keins gegessen sei.“ (II 25).

Nicht ohne Absicht wird manchmal ein innerer Reim angebracht:

„Kanns ein schön'res Leben geben,
Als beim ersten Tagen jagen
Und dann lustig trinken, blinken
Volle Becher weidlich, freundlich?“ (II 322).

Echt kindlich wirkt der durchgehende Reim:

„Nein, nein,
Es kann nicht sein,
Bin's Aschenbrödel klein,
Verschwind' im Dämmerschein.“ (II 383).

Das Lied Martins des Holzhackers (in den „Drei Wünschen“) ist rhytmisch beachtenswert: auf zwei Verse mit zwei Hebungen folgen immer zwei mit drei Hebungen

„Ich hau halt drein —
Es soll so sein,
Dass ein Baum nach dem andern
Muss in den Ofen wandern“ (I 249 f.);

Es ist möglich, dass die Arbeit des Holzhauens, das Ansetzen der Axt und der langsame Erfolg, auch in den Rhytmen, die die Tätigkeit begleiten, veranschaulicht werden soll. All dem gegenüber brauchen einige Versungewandtheiten, denen man Reim- und Verszwang anmerkt, nicht gar zu streng beurteilt zu werden. [1])

Es ist fast natürlich, dass einem so belesenen und allgemein gebildeten Manne, wie es Pocci war, auch einmal eine Reminiscenz[2]) unterläuft. Die Worte des Majordomus (III 303) „Es gibt so vieles in diesem Leben und auf dieser Erde, was sich niemand erklären kann" erinnern an den berühmten Ausspruch Hamlets (I 5)

„Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,
Als eure Schulweisheit sich träumt."

Wenn der Ritter Hermann in „Laurin" pathetisch befiehlt: „Halt! Doch schweige, damit uns niemand höre" (II 322), so werden wir an Kaspars Lied im „Freischütz" gemahnt, das ganz ähnlich beginnt. Bei dem Geschick des Magiers Krokodilus, der gefangen und von einem Menageriebesitzer dem europäischen Publikum gezeigt wird (I 100), hat sicher Heines Atta Troll vorgeschwebt, dem es genau so gegangen ist.

Solchen unbewussten Reminiscenzen gesellen sich zahlreiche literarische, politische und allgemeine Anspielungen zu. Fortwährend werden Münchener Lokalverhältnisse herangezogen, an überaus häufigen Stellen ist vom Bier in allen möglichen Marken die Rede, dann werden erwähnt der Hofgarten (I 320), der Marienplatz (I 337), die „Neuesten Nachrichten" (II 227), das Volkstheater (III 93), Bühnenkünstler wie Vogl oder Neubaur (III 291) usw. „Da steckt gewiss wieder der Bismarck dahinter" heisst es II 198, und III 299 ver-

[1]) Vgl. z. B. I 51 und II 292.

[2]) Beispiele für sie mögen hier angeführt werden, obwohl sie streng genommen nicht zu den rhetorisch-poetischen Stilmitteln gehören.

langt gar ein verzauberter Bär vom Kasperl, dass er einen Schwur leiste „bei allen germanischen Gottheiten, welche der selige Jakob Grimm wieder in die Mode gebracht hat". (Natürlich durch seine „Deutsche Mythologie".)

Von Operntexten werden besonders Mozarts „Zauberflöte", Boieldieus „Weisse Dame" und Webers „Freischütz" zu Zitaten herangezogen.[1]) Das Lied des jungen Offiziers Georg Brown „Ach, welche Lust, Soldat zu sein" hat es Pocci vor allem angetan: es begegnet II 352 f., 358 f. und II 6 etwas variiert:

„Oh, welche Pein, oh welche Pein,
Ein hungeriger Schneider sein."

Bewusste literarische Anspielungen bringen oft eine komische Wirkung hervor. Die berühmte vielbelächelte Stelle in Grillparzers „Ahnfrau", wo Jaromir das Geständnis ablegte, dass er der berüchtigte Räuber ist, führt Kasperl nicht selten mit geringer Uebertreibung an: „Ja ich bin's, bin's, bin's." (z. B. II 141). Aus dem Liede „Die Wassernot in Leipzig" von Hansen[2]) stammt die Redensart: „So? also du bist der Greis, der sich nicht zu helfen weiss" (II 141). Auf die bekannte Stelle in Müllners „Schuld" (II 5) wird III 229 mit leichter Aenderung angespielt: „Erkläre Dich! Löse das Rätsel Deiner Natur! Bist Du vielleicht ein Graf Oerindur?", auf Schillers Lied an die Freude II 159 („Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt"); endlich hat Cuprus in der „Zaubergeige" die Schlussworte des Faust (II. Teil) „höchst erhaben" vorzutragen. (II 176.)

---

[1]) Vgl. z. B. I 75, III 23 ff., 94, 97 u. ö.

[2]) Alles nähere darüber bei Büchmann, Geflügelte Worte, 24. Aufl. 1910, S. 374.

c) Komisch-satirische Elemente.

Schon an verschiedenen Punkten unserer Darlegungen musste darauf hingewiesen werden, dass Pocci dies und jenes Stilmittel zu humoristischen und satirischen Zwecken benutzt. „Lustiges Komödienbüchlein" hat der Dichter selbst die Sammlung seiner Puppenspiele genannt und damit angedeutet, dass ihm insgesamt — bis auf zwei oder drei Ausnahmen — ein komischer Grundzug innewohnt. So wichtig demnach eine Untersuchung über die komischen und satirischen Elemente für die Puppenspiele ist, so enge Grenzen sind ihr von vornherein gesetzt. Wollte sie auch nur einigermassen vollständig sein, sie müsste ein gut Drittel der Puppenspiele zum mindesten, vielleicht aber noch mehr, excerpieren und nach allen möglichen Gesichtspunkten erörtern.

Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, welcherlei komische und satirische Wirkungen für Pocci in Frage kommen, auf Vollständigkeit machen sie — auch in den Verweisen — keinen Anspruch.

Ueber den Kern von Poccis Humor kann man verschiedener Ansicht sein. Zieht man auch seine übrigen Dichtungen heran, um einen Aufschluss zu bekommen, so wird man mit grosser Wahrscheinlichkeit doch die Satire als Quelle seiner Komik annehmen dürfen, die Satire, die das Gegegebene nicht ruhig hinnimmt, sondern überall nachprüft und stets bereit ist, Kritik zu üben. Während eines seiner genialsten Werke rein satirisch gehalten ist, „der Staatshämorrhoidarius", so verbinden sich in den Puppenspielen mit den satirischen andere Elemente, aber doch so, dass die Satire nie zu kurz kommt. Schloss meint sogar in seiner geistvollen Studie „ nirgends ist der Pfeil der Satire so ins Herz der Welt geschossen, wie in diesen Puppenspielen" (S. 25).

Man könnte die Fülle der Wortwitze und Wortspiele betonen und den Schluss ziehen, dass ihnen ihre übergrosse

Mehrheit allen anderen komischen Elementen gegenüber eine charakteristische Bedeutung verleiht. Aber diese Ansicht verliert ihre bestechende Ueberzeugungskraft, wenn man einer historischen Ueberlegung Raum gibt. Wortwitze und Wortspielereien, wie sie Pocci in seinen Komödien verwendet, waren ja ein beliebtes traditionelles Element der volkstümlichen Puppenspiele, und da Pocci dem Kasperltheater auf der Dult stets gern zuhörte, so wurden ihm auch dessen Spässe allmählich vertraut. Falsche Analogiebildungen führen den Formwitz herbei, der nur eine schwache Art des Witzes darstellt.[1]) Das Plural Suffix „er“ greift — wie im Dialekt[2]) — vom Neutrum aus in das Maskulinum hinüber und bildet zuerst neue Formen für den Plural, dann auch für den Singular: Krokodiller (III 196), Viecher (III 9, 18, 189 u. ö.), Steiner (III 241), Kracher (als Plural III 241, als Singular II 349), Blitzer (III 261). Wo das schwache Part. prät. hingehörte, steht die starke Form: „Ueberzogen“ für „überzeugt“ (I 358 u. ö.) „gelungen“ für „gelangt“ (I 130); als Reimwörter begegnen „gelegen“ für „gelegt“ (III 355), „erhangen“ für „erhängt“ (III 74). Als der Sekretär Eulert die richtige Form „schwebte“ gebraucht hat, da hält ihm Kasperl die falsche „schwob“ entgegen. (Eulenschloss II 363).

Sehr beliebt sind bei Pocci all die Witze, die auf Doppelsinn beruhen,[3]) auch solche, wo der Gleichklang zweier verschiedener Worte nur im Dialekt besteht. „Auf was für einen Dunghaufen haben Sie denn heut Nacht zu ruhen geruht?“ (III 358) „denn da Ihre Mama Persea, so versteht sich die G'schicht per se“ (III 91); „Ich wünsche mein Porträt von Ihrer Meisterhand ausgeführt.“ „Ich bedaure, Sie nicht ausführen zu können, denn ich muss zu Haus bleiben.“ (I 130). Natürliche

1) Vgl. Elster, S. 333 f.
2) Vgl. Weinhold, S. 341 f. und 348.
3) Vgl. Elster, S. 335.

Derbheit wird nicht gemieden: Etzel: „Wachen, führt ihn ab.“ Kasperl: „Was? abführen auch noch? Ich brauch keine Medizin. Ich bin ein kerngesunder junger Mensch.“ (II 273). Dialektisch ist die Verwechslung von „Beeren“ und „Bären“ (III 319), die sich ganz ähnlich bei Raimund vorfindet (S. 34). Das Wort „Batzen“ liefert III 89 einen hübschen Wortwitz indem es nebeneinander im eigentlichen Sinne und übertragen als allgemeiner Schätzungsbegriff gebraucht wird: „Weil wir bei der Teuerung nicht das notwendige Material besitzen, uns einen Brocken Fleisch zu kaufen, ja nicht a mal ein' Batzen Eier zu einem Strudl, weil jetzt ein Batzen zwei Batzen kost't.“[1])

So reich diese Wortspiele in den Komödien vertreten sind, eine höhere humoristische Bedeutung ist ihnen nicht beizulegen, noch weniger aber all den Wortverdrehungen, deren Zahl ebenfalls schier unermesslich scheint. Keiter sagt über sie ganz richtig: „Diese Witze verfehlen allerdings beim Volke kaum ihre Wirkung, aber sie sind doch die schlechteste Sorte.“ (S. 243). Kaum sonstwo in der deutschen Litteratur, weder im Fastnachtsspiele des 15. bis 16. Jahrhunderts noch bei Gryphius im „Horribilikribrifax“ dürften die Wortverdrehungen so viel Raum einnehmen wie bei Pocci, ja in den Stegreifkomödien, die 1846—1849 in Ammerland veranstaltet wurden, müssen sie noch häufiger gewesen sein.[2])

In den Puppenspielen wird ein „Hofrat Dünkelmeyer“ zum „Hofrat Simpelmeyer“ (I 15), „Sparn“ zu „Narrn“ (I 131) „Humpen“ zu „Lumpen“ (I 183), „Graf“ zu „Schaf“ (I 338), „Locke“ zu „Glocken“ (II 154), „Schutz“ zu „Schurz“ (II 289), „huldigen“ zu „schuldigen“, „Weltkugel“ zu „Kegelkugel“ (III 118),

1) Wortwitze dieser und ähnlicher Art stehen noch I 41, 86, 153, II 192, 205, 286, III 5, 14, 23, 36 und ö.

2) Nach freundlicher Mitteilung der Frau Gräfin Marie v. Pocci.

„Eingeweihte“ zu „Eingeweichte“ (III 190) usw. Fremdwörter sind auch aus dem Grunde in den Puppenspielen so häufig anzutreffen, weil sie dem ungebildeten Mann leicht zu Missverständnissen und störenden Verdrehungen Anlass geben. So finden wir „Nudlversität“ für „Universität“ (I 135), „Komprimiert“ für „kompromittiert“ (II 243), „Topanikus“ für „Botanikus“ (III 81) „Xalifixation“ für „Qualifikation“ (315) usw.[1]).

Der komische Kontrast ist bei Pocci wie in dem steten Nebeneinander von Märchen und Satire auch in einzelnen stilistischen Merkmalen zu erkennen. Auf der Auflösung einer geheimnisvoll-grausigen Stimmung in eine altägliche beruht der eigentümliche Reiz des Geisterchors in „Kasperl wird reich“:

„Auf und ab schweben wir
Her und Hin, dort und hier.
Weil wir in der Nacht so hupfen,
Haben immer wir den Schnupfen.“ (III 61).

Oft sind pathetische und triviale Ausdrücke und miteinander kontrastierende Situationen in unmittelbare Nähe gerückt. „O, ihr himmlischen Mächte, rettet mich aus diesen Zweifeln — und an Hunger und Durst hab' ich zum Sterben“. (II 137). Kasperl redet Gretel, mit der er sich wieder versöhnt, in folgender Weise an: „Lass mich an deinem liebenden Busen die Thränen der wiedererwachten Menschheit aushauchen!“ und fährt dann „in seinem gewöhnlichen Tone“ fort: „aber gelt, zur Versöhnungsfestivität werden z'erst einige Bachhendeln gegessen, nachher schmeckt's Bier besser.“ (III 384).[2])

Kontrastierend zu der Art des Volksmärchens, welches vermögende, reiche Fürsten liebt, ist der König Silberhaar im „Drosselbart“ gezeichnet. Er lebt in ziemlich

[1]) Eine gewisse Berechtigung haben die Wortverdrehungen, wenn sie schwerhörigen oder fast tauben Personen beigelegt sind, wie dem Herrn von Geldsack im „Blaubart“.

[2]) Vgl. noch I 288, II 28, 374, III 40 f., 48, 111, 249, 262.

bedrängten Verhältnissen, da seine Sportneigungen und seine Vorliebe für gute Pasteten (die echt märchenhaft ist) das Vermögen des Staates aufgezehrt haben. III 284, 303). Deshalb will er seine Tochter dem König Drosselbart zur Frau geben, um durch dessen Schätze die eigenen Finanzen aufbessern zu können (III 284).

Realistische und grotesk-komische Wirkungen werden nicht verschmäht; sehr drastisch ist es, wenn Kasperl einen Nachttopf als Kaffeeschale verwenden will, (III 90) oder ein andermal über den ihn bedrängenden Schneider einen solchen ausschüttet (III 66). Vergegenwärtigt man sich, dass Pocci derlei Derbheiten zwar nicht aus dem Wege geht, aber eine strenge Scheu vor Zoten und anstössigen Wendungen hat, so wird man ihm diese Spässe gewiss nicht übel nehmen.

In naiv-komischer Weise führt uns Pocci die Sprache fremder Völker vor. Durch Häufung von einzelnen Silben, die mit deutschen Wörtern oder Wortelementen verknüpft werden, entstehen Namen wie „Mumurikarbatschi", „Mimmikatzi", „Pfeifistopferi" (I 82) und Wortbildungen wie „Biro", „teutscho" „Dolpatscho" (I 398) „Wursti" (III 276) u. s. w. Zuzugeben ist, dass die verschiedenen Sprachen ganz hübsch auseinandergehalten werden, indem hauptsächlich immer die für sie charakteristischen Vokale und Silben zur Verwendung kommen, für das Chinesische z. B. „ing" (III 364), für das Italienische „o", „I", und „ini" (I 397 ff.) u. s. w. Wenn für diese Sprachnachahmungen ein literarisches Vorbild namhaft gemacht werden soll, so könnte man an Molière denken, der sie in seinen burlesken Szenen und Balleten gelegentlich kennt.

Für den Bau der deutschen Sprache hat Pocci ein scharfes Ohr, und wenn ihr Gewalt angetan wird, so fällt es ihm unangenehm auf. Eine steife Ausdrucksweise, die Wendungen wie „derjenige, welcher", „nicht nur, sondern auch" u. a. m. bevorzugt, wird immer wieder mitgenommen

(vg. z. B. I 46, 106, 311, II 53, III 259, 372). Bisweilen geht die Verspottung so weit, dass man sich nur mit Mühe in Poccis eigenem Satzgefüge zurecht finden kann (vgl. z. B. II 295), und als Kasperl einmal eine hochbedeutsame Nachricht schnell vermitteln will, da bringt er ein Satzungetüm zustande, das nicht weniger als 113 Worte enthält und über eine halbe Druckseite ausfüllt (II 336 f.). Den gespreitzten Amtsstil der Behörden ahmt Kasperl gern nach, zumal wenn er selbst mit ihnen zu tun hat (vgl. z. B. I 395).

Poccis Satire trifft alle Stände, den Polizisten und Staatsbeamten, den Arzt, den gelehrten Professor und den Künstler. Er geisselt die anmassende Umständlichkeit der Polizei in der Art, wie der Gerichtsdiener Schnauzbart verfährt (II 22 ff.). Dieser spricht nicht nur ein Aktendeutsch schlimmster Sorte, sondern „immer sehr wichtig tuend“ ist er übervorsichtig und dabei in der Ausübung seines Berufes untüchtig. Ebenso arrogant behauptet der Polizeikommissar im „Kasperl der Portraitmaler“: „das Ge- ge- gericht mu- mu- mu- mutmasst nie, es weiss alles gewi-wi-wi-wiss.“ (I 134). „Als eine blutige Ironie auf manche unfähige höhere Beamte, die sich von begabten Untergebenen die Arbeit tun lassen und den Ruhm für sich einsacken, erscheint „das Eulenschloss“.[1]) Der Richter Justizmaier, der sich darüber beschwert, dass er etwas später zum Frühschoppen kommt und „kaum einen freien Augenblick zur Erholung“ hat, (II 169) und Kasperl als Minister, dem die Hauptsache eine gute Verdauung ist, „schon wegen alle die Diners und Festessen, die einer mitmachen muss“ (II 359) sie sind ebenso aufgefasst wie jene köstliche Gestalt, die Pocci in seinem „Staatshämorrhoidarius“ geschaffen hat. Ist es nicht auch eine Satire, dass der Oberstjägermeister im „gestiefelten Kater“ den „goldenen Stern erster Klasse mit der grünen Schleife“

[1]) So Dreyer, S. 152, mit dessen Beobachtungen auf Seite 152 f. sich die unseren auch sonst in diesem Teil öfters decken.

erhält, weil er dem Herzog ein Kaninchen und ein paar Rebhühner überbringt (I 319)? — Als ein sehr bequemer Beruf wird der „Lebens- oder Tageslauf“ eines Staatsdieners geschildert, denn „wenn er's einige Jahrl'n so (d. h. vom Frühschoppen zum Kaffee, vom Mittagessen zum Abendessen!) durch g'macht hat, dann bekommt er einen Verdienstorden.“ (II 43). Kasperl stellt es sich als ganz einfach vor, ein Ministerium zu verwalten; so wie er von China wieder heimgekehrt ist, will er, „wenn ein's vakant ist,“ es übernehmen (III 368). Ein andermal im „Eulenschloss“ wird er ja tatsächlich Minister. In politischer Hinsicht ist Pocci freimütig und macht kein Hehl, wenn ihm irgend eine Bestimmung kleinlich erscheint. Die Befehlsform „Marsch“ und das neue preussische Exerzierreglement sind Kasperl umsympathisch (III 113); von den Verfügungen der Behörden, von der Tüchtigkeit der Beamten wird bisweilen recht respektlos gesprochen. Als der Bürgermeister Zipfelberger Kasperl fragt: „Was werden die Leut von uns denken“, gibt er keck zur Antwort: „Vermutlich, was sie zuvor schon von dem hohen Magistrat gedacht haben, nix rar's.“ (I 46). Auf die „Zeit der deutschen Einigkeit“, in der „ein jeder Staatsbürger doch wenigstens träumen kann, was er will“, wird III 224 angespielt, auf die Annexionen III 200.

Recht scharf äussert sich Pocci mitunter über die Aerzte und ihre Kunst. Der Doktor Sassafrass muss sich vom Totengräber mit folgenden Worten begrüssen lassen: „Wie, kommt Ihr selbst einmal hierher: gewöhnlich schickt Ihr mir nur Eure Patienten heraus.“ (I 207); vgl. auch noch I 194, III 39 f. u. a.).

Nicht minder streng ist sein Urteil gegen die Gelehrten und Professoren. Alles Erdenkbare wirft er ihnen vor, Unwissenheit, Arroganz, überhaupt eine grosse Einfältigkeit in jeder Beziehung. „Als reisender Gelehrter“ — meint Kasperl III 188 — „da ist man am interessantesten, wenn man auch nichts weiss“, und Fleischmann

brüstet sich stolz: „Ein Professor irrt nie, deswegen heisst und ist er ein Professor.“ (II 11). Mitunter geht Pocci in seiner Satire doch wohl zu weit; so hat er die Bedeutung der modernen Naturwissenschaften entschieden unterschätzt, wenn er sich gegen Darwin und andere wendet (vgl. z. B. Schimpanse der Darwinaffe“). Recht ansprechend ist die Satire gegen den auch von Heine verspotteten Germanisten Massmann, dem ein ganzes Stück „Kasperl als Turner“ gewidmet ist. [1])

Dass Pocci, der musikalisch war und selbst komponierte, auch über die Kunst, besonders die Oper, kritisch denkt, ist selbstverständlich. Er zeigt einen ausgesprochen klassizistischen Geschmack, erkennt Mozarts Grösse an (III 197), [2]) will aber von Wagner nichts hören, „Was das wieder ein so schönes wässeriges Lied ist! Einzig, als hätt's der Richard Wagner komponiert. Oh, oh!“ (III 138); „Wie? Was? — Ein Schlummerlied? Wenn's von Richard Wagner ist, nachher schlaf' ich gewiss bald ein.“ (III 291). Immerhin entgehen Pocci auch die Schwächen des älteren Opernstils nicht, und die ständigen Wiederholungen, die in Duetten und Terzetten herkömmlich waren, werden durch Uebertreibung verspottet: (I 258 f., II 138, 242 f., III 226, 349).

Für die kleinen Gebrechen des menschlichen Wesens hat Pocci einen sicheren, scharf beobachtenden Blick. Der Maler Schmierpinsel sucht sich alle möglichen Gründe dafür, dass nicht er, sondern ein Kollege mit dem Verdienstorden des „goldenen Pinsels“ geschmückt worden ist: „Vergebens also hab ich die Frau Ministerin mit ihren vier hässlichen Fratzen gemalt! Vergebens den alten Präsidenten mit seiner Burgundernase um einen Spottpreis! Alles umsonst! Und dieser Eichbaum ist

[1]) Vgl. auch Dreyer, S. 55.

[2]) Dem widerspricht nicht, dass er die „Zauberflöte“ und ihre Verherrlichung der Freimaurerei nicht selten parodiert, z. B. in „Crocodilus und Persea“ und in „Casperl in der Zauberflöte“.

durchgedrungen. Ha! Vermutlich, weil seine Schwester Kammerjungfer der Ministerin ist. So sind aber die Menschen! Wahres Verdienst, echte Genialität übersehen sie aus Nebengründen; Mittelmässigkeit, die sich zu schmiegen weiss, die erheben sie.“ (I 134). Die Königin Hermeline erlaubt ihrer Tochter, sich in den Garten zu legen und zu schlummern mit den Worten: „Wir sind hier ungesehen; ausserdem wäre es nicht schicklich, ich erlaub' es Dir“ (I 165). Der König Silberhaar hat seine Gemahlin vor der Vermählung nicht gekannt: „Wir haben gegenseitig nur unsere durchlauchtigsten Portraits erhalten, und es ist auch alles gut von statten gegangen (III 283).“

Der Romantiker Pocci [1]) liebt es, zahlreiche Illusionsstörungen in die Puppenspiele einzufügen und so der bekannten romantischen Ironie ihr Recht zu gewähren. Ein breiter ausgeführtes Beispiel steht im „Laurin“. Da hören wir in einem kurzen Vorspiel (II 311 ff.) ein Gespräch zwischen dem Theaterdirektor und seinen Künstlern; „das Publikum wartet schon, die Ouvertüre ist längst gespielt.“ Aber der Vorhang kann nicht aufgehen, weil Kasperl noch nicht kostümiert ist. Der Direktor wird durch die Verzögerung ungeduldig und lässt das Stück anfangen. Nun sehen wir Kasperl, der „über den Hosen nur das Hemd an“ hat; (es regnet ungeheuer. Kasperl läuft auf und ab): „Ich krieg'n Kartarrh, lossen's doch den Vorhang 'runter! — Ich werd' krank, nachher kann ich sechs Wochen lang nit spielen, und Sie sind am meisten g'straft.“ Und nun knüpft die Handlung unmittelbar an, die Hexe Els tritt mit „aufgespanntem roten Parapluie“ auf und nimmt Kasperl auf sein Verlangen mit in ihre Hütte. Weiter ist die Illusionsstörung auch von Tieck und Brentano nicht getrieben worden. Die Personen

[1]) „Eine der liebenswürdigsten Gestalten der dichterischen und musikalischen Romantik“ nennt ihn v. Weiler, Jahresb. für Literaturgesch. 1890 (I. B.).

treten gern aus ihren Rollen heraus und machen den Zuschauer auf szenische und technische Eigentümlichkeiten aufmerksam. Damit ist natürlich die Stimmung vollständig unterbrochen. „Ich hab' nur so einen kleinen Monolog gehalten, damit die Komödie ein' Anfang hat" (III 54); „Die Dekoration ist ein mir gänzlich unbekannter Wald. Den muss der Herr Direktor ganz neu haben malen lassen, damit ich mich wiederum nicht auskenn'." (II 295); „Nein, dass ich in einem solchen Trauerspiel mitspiel'n müsst, das hätt' ich niemals geglaubt." (I 121); „Wer ist jetzt eigentlich der Held in der Komödie? Der Ritter oder der Kasperl?" (II 324); „Dies wird sich im zweiten Akt zeigen" (II 43). Der Berggeist Cuprus führt in „der Zaubergeige" die Lösung herbei: „Das Stück dauert mir schon zu lang. Ich habe längst auf die letzte Szene gewartet. Ich bin der Deus ex machina". (II 176).[1])

Mit der romantischen Ironie verwandt ist die Art und Weise, wie Pocci die Geisterwelt auffasst. Er neigt ohnedies zu Personifikationen und Allegorien. „Zwei graue, dürre, geflügelte Gestalten, Sorge und Not darstellend" entschweben zum Dache heraus, als der alte Lorenz, dem Fortuna glückliche Tage versprochen hat, in sein Haus geht (II 285). Die plastische Vorführung eines Umschwungs war von keinem so überzeugend dargestellt worden wie von Ferdinand Raimund; den grossartigen Szenen, wo die Jugend von Wurzel Abschied nimmt und das Alter bei ihm einkehrt („Mädchen aus der Feenwelt" S. 151 ff.), hat Pocci seine hübsche Idee zu danken. Die Beseelung der Gestirne ist ganz gewöhnlich: Mond und Nacht greifen als handelnde Personen in den Gang der Begebenheiten ein (II 13, 25 f., III 355 f.). Die meisten allegorischen Gestalten, die uns Pocci schil-

---

[1]) Weitere interessante Belege stehen: I 20, 22, 92, 258, 276, II 13, 72, 176, 254, 298, 302, 332, 352, 382, II 90, 209, 301, 325.

dert, sind humoristisch-satirisch behandelt; seine Geisterwelt gleicht der Raimundschen aufs Haar.[1]) Denn nach allem, was wir gesehen haben, liegt es auf der Hand, dass Raimund sein nächstes Vorbild war, nicht die Vertreter der älteren Wiener Zauberposse wie Bäuerle, Meisl, Gleich.

Poccis Geister sind wie die Raimundschen durchaus vermenschlicht: gute gemütliche Spiessbürger aus der Biedermeierzeit, die gern Kaffee trinken, rauchen und Karten spielen. „Au weh! Jetzt schlagt's Mitternacht, das ist die Stunde, wo die Geister aus dem Kaffeehaus nach Haus geh'n." (III 333 f.). Die dritte Dame der Königin der Nacht ist mit ihrem Leben nicht recht zufrieden und findet es z. B. wenig amüsant, „wenn der langweilige Mond oder so ein ungeschickter Komet bei uns eine Partie Whist spielt" (III 185). Durchaus realistisch ist die Göttin Fortuna gezeichnet (im dritten Aufzug von „Glück ist blind"); es tut ihr wohl, dass sie „in ihrem Wolkenkabinet in Prosa reden kann"; sie entlehnt ihre Fremdwörter der Sprache des alltäglichen Lebens und gebraucht so „a propos, Protegé, spekulieren, Toilette usw."[2])

Durch diese bürgerlich-humoristische Erfassung der Geisterwelt hat Pocci zweifellos einen neuen frischen Zug in seine Puppenspiele getragen.

4. Die technischen Eigentümlichkeiten der Puppenspiele.

Dem Charakter der Puppenspiele gemäss ist die Technik einfach und übersichtlich. Man würde fehlgehen, wollte man sie gewaltsam in irgend ein Schema einordnen. Die Titel sollen oft die Erwartung der Hörer

1) Ueber Raimunds allegorische Gestalten vgl. Castle, S. 56, 59, 63 ff.

2) Vgl. ferner I 8, 179, 252, II 298, III 242, 260 f.

steigern, deshalb wird zu der einfachen Ueberschrift eine kurze Bemerkung gesetzt, die erklärt, in welchem Rahmen sich das Stück abspielt. So trägt der „Blaubart“ den verlockenden Untertitel „Ein furchtbares Spektakelstück aus dem finstern Mittelalter“; das „Eulenschloss“ wird beschrieben als „ein mit unglaublicher Zauberei vermischtes Drama“, „Madame Kasperl“ als „ein Schauspiel, in welchem auch der Teufel in Person vorkommt.“

Die auftretenden Personen werden schon durch ihre Namen charakterisiert. Pocci wandelt hier auf den Spuren, die die Wiener Zauberkomödie, Raimund und Nestroy, im Lustspiel eingeschlagen hatten. Wie wir in Raimunds „gefesselter Phantasie“ die schlimmen Schwestern „Vipria“ und „Arrogantia“ finden, deren Wesen ihr Name verrät, so bei Pocci „Stultitia“ und „Arrogantia“ (II 380).

Mythologischen Gestalten sind klassische Namen eigen: Bios, Fortuna, Capricerl, (mit dem Diminutivsuffix „erl“; II 278), Cuprus (II 134), Nocturna (III 174) u. a.

Die äussere Erscheinung oder ein Attribut nach dem Typus des Volksmärchens geben an: König Purpur, Königin Hermeline (I 142), die Fee Liebinniglich, König Goldkron, Prinzessin Lilienweiss, Prinz Rosenrot (I 2), König Silberhaar (III 282), der abscheuliche Langebart (I 215) u. a.

Vielfach sind es redende Namen, die den Beruf, das Wesen, die Haupteigenschaft einer Person — gern mit humoristischer Metonymie — schildern: Wolf von Bluteck; Herr v. Geldsack, ein reicher Gutsbesitzer; (I 96), Herr von Steinreich; Schreiber, Sekretär (I 192); Prof. Dr. Fleischmann, Naturforscher und Menschenfresser (II 2; einen Wortwitz ergibt der Name II 11) Pfiffikus, Gerichtsschreiber; Fangauf und Schnapper, Räuber (II 134); Fräulein Blaustrumpf (III 110). Mit humoristischer Metonymie sind gebildet: Schmierpinsel, Por-

traitmaler; Landschaftsmaler Eichbaum (I 130); Stahlfeder, Notar; (III 214); Barrenreck, Professor der Turnkunst; Medizinalrat Dr. Fiberer (III 38); Obermedizinalrat Ricinus; Doktor Febricius (III 255). Weitaus die Mehrzahl der vorkommenden Namen hat die echt bayerischen Endungen „berger", „huber" und besonders „maier", denen häufig ein charakterisierendes Element vorangeht: der Bürgermeister Zipflberger (I 32) tritt mit der Zipfelmütze auf (I 42); „Stopselberger" und „Kruglhuber" heissen zwei Wirte (III 2, 264) usw., „Bretzlhuber" ein Bäcker (III 175). Einen auf „maier" ausklingenden Namen haben: Dünkelmaier, Hofrat (I 2; vgl. auch I 12, wo die ersten Worte, die er spricht, einen Beweis seines Dünkels ergeben); Justizmaier, Stadtrichter (II 134); Prof. Kräutlmeyer, Botanikus (III 78); Löwenmayer, Inhaber einer Menagerie (III 88); Goldmajer (III 238) usw.

Einmal wird auch der Kontrast in der Namengebung zu humoristischen Zwecken verwandt: Edelfels nennt sich halb klassisch, halb modern: „Artaxerxes Strobelmajer" (II 196).

Das Auftreten der Personen wird meistens durch einen kurzen Hinweis auf ihr Kommen vorbereitet: „ah, meine Nichte" (I 201); „Ha! Da kommt grad auch mein Herzensbruderl, dessen Bekanntschaft ich erst gestern gemacht hab." (III 371 u. ö.). Kunstgemässer sind die Fälle, wo eine Person die Szene betritt, von der gerade die Rede war: „Da haben wir ihn schon wieder. Wird der Wolf genennt, so kommt er gerennt. Grad steigt er ab von seinem schönen Schimmel und bind't die Zügel an die grosse Buche." (II 254).[1])

Anknüpfend an ein Selbstgespräch des Titelhelden erscheint im „Doktor Sassafrass" der Tod zweimal als neue Person und setzt dem stolzen vermessenen Lauf

[1]) Vgl. noch I 121, 216, 224, II 94, III 40 u. s. w.

seiner Gedanken Einhalt entgegen. Grade als Sassafrass kühn von sich ausgerufen hatte: „Du wirst unsterblich!“, da erblickt er den Tod „in schwarzer Kleidung als Knochenmayer“ und hört seine gebietende Stimme: „Halt! Unsterblicher.“ (I 204; ähnlich I 197).[1]

Aber, damit wir es gleich wissen, wen wir vor uns haben, stellen sich die Personen auch in unbefangener Weise selbst vor. So lässt der Riese Lüpel im „Gestiefelten Kater“ über sein Wesen keinen Zweifel, indem er sich ausführlich charakterisiert: „Ich bin der Riese Lüpel, wenn Ihr's wissen wollt; ich bin ein Mordskerl; ich reisse die grössten Bäume mit dem kleinen Finger aus; ich zertrete eine Kompagnie Soldaten mit der grossen Zehe; ich fresse ein ganzes Kalb auf dem Sauerkraut; ich dulde keinen Widerspruch; ich schlag' alles tot, wenn's mich freut; kurz: ich bin die sogenannte rohe Naturgewalt; kurz, ich bin der Riese Lüpel.“ (I 321) vergl. auch I 22, III 317.

Tritt eine solche ausgesponnene Selbsteinführung an den Anfang einer Komödie, dann gehört sie schon zu den erzählenden Monologen, die über die Vorgeschichte eines Spiels unterrichten. Prinz Rosenrot beginnt: „Ich bin ein unglücklicher Prinz; ein ganzes Jahr schon durchziehe ich die Welt, ohne das Ideal zu finden . . . .“ (I 3). Für die kleinen Kasperliaden ist ein Einführungsmonolog üblich; nur hat Kasperl eine besondere Vorstellung nicht nötig, weil ihn jedermann an seiner Kleidung erkennt. „Jetzt hab ich aber bald das Leben satt. Mit meiner Grethl halt' ichs nimmer aus . . . . .“ (III 339); „das ist eine fatale G'schicht; jetzt bin ich unter die Chinesen kommen, ich weiss gar nicht wie . . . .“ (III 361).[2] Von den Kasperliaden aus, wo Kasperl das grösste In-

[1] Dieselbe Wirkung des Gegensatzes im „Verschwender“, S. 518. „Flottwell: „Ich hab ja keinen Freund!“ Bettler: „Als mich“.

[2] Vgl. für die kleineren Kasperliaden noch III 265, 333, 369 u. ö.; ausserdem III 53, 89, 175 u. ö.

teresse bei den Zuhörern in Anspruch nimmt und sich gleich am Anfang breiter mit ihnen auseinandersetzen kann, wie schon der Hanswurst im älteren Puppenspiel, ist der Einführungsmonolog als technisches Hilfsmittel auch für andere Stücke und andere Personen herangezogen worden. So erzählt Grethl in „Kasperl als Prinz" ergötzlich, was sie alles mit ihrem Manne ausstehen muss (II 179), Mobed schildert uns die Entbehrungen, die sein Schützling, der Prinz Herbed, zu erdulden hatte (I 347). Im weiteren Verlauf des Stückes dienen Monologe und epische Betrachtungen häufig dazu, uns über die Ereignisse aufzuklären, die nicht unmittelbar auf der Bühne vorgeführt werden. Am weitesten geht Pocci hierin im romantischen Schattenspiel Odoardo, wo der Explikator nur die Aufgabe hat, den Hörer über nicht dargestellte, aber zum Verständnis des Stücks notwendige Vorgänge zu belehren. Auch im „Artesischen Brunnen" tritt in der ersten Verwandlung des zweiten Aufzugs der Professor Zwiebelmaier, der übrigens an der Handlung beteiligt ist, hervor, um uns über die fremde Szenerie und das Schicksal Kasperls Aufschluss zu geben: . . . . . „Sie befinden sich nämlich im tiefsten Südamerika in der Provinz Patagonien, bei den Leuwutschen, welche einen der wildesten Stämme dieser Gegend bilden . . . . ohne Zweifel wird also der arme Kasperl durch diese Erdvertiefung gefallen sein und sich zu seinem grössten Unglücke bald in dieser Gegend und bei deren Bewohnern befinden" (III 17 f.). In einem Monolog erzählt der Wolf, dass er die alte Grossmutter gefressen hat und sich nun an Rotkäppchen machen will (II 94). Als Sassafrass seinen Vertrag mit dem Teufel geschlossen hat, da hören wir aus dem Munde des Totengräbers, dass ihre Vereinbarung in Erfüllung gegangen ist: „Jetzt möcht' ich wissen, zu was ich noch auf der Welt bin! Seit vier Wochen stirbt kein Mensch mehr in der ganzen Welt." (I 219).[1] Manche Monologe

1) Vgl. noch I 18, 221, 223, 375, II 36 f., 395, III 43, 74 u. ö.

fördern weniger die Handlung, als dass sie Reflexionen und Empfindungen Ausdruck geben: „Von Stufe zu Stufe steige ich! Ich werde bald einen europäischen Ruf haben. Was sind alle diese Stümper von Doktoren im Vergleich zu mir? Wer hat einen Blick in die Tiefe der menschlichen Natur, wie ich?“ (I 197). Die Ueberlegungen des Bedienten im „Sassafrass“, der sich in spitzfindigen Erörterungen gefällt, (I 226 f.) ebenso wie die Erwägungen Kasperls (I 289 f., II 115) weisen auf den Einfluss Shakespeares, der bekanntlich solche Szenen meistert.

Eine Reflexion oder überhaupt ein Monolog pflegt nicht selten mit einem Lied oder Kouplet verknüpft zu sein, einem alten Brauche des Singspiels und der Zauberposse entsprechend: vergl. I 66 f., 249 f., 296, II 5 f., 233 f. u. ö. Ein bisher unveröffentlichtes Lied Kasperls sei hier wiedergegeben; es steht im ersten Entwurfe des Dornrösleins Seite 11 b und würde in der Etzoldschen Ausgabe hinter die Prosa Christophs (I 182; Christoph ist für Kasperl in der zweiten Fassung eingetreten) anzusetzen sein:

Das ist eine bekannte G'schicht:
Die Zeit lauft wie ein Radel;
Beim Alten bleibt es niemals nicht,
Heut Rindfleisch, morgen Bradel.

Vor Alters trug man einen Zopf
Und eine Mordsbarock'n,
Jetzt lasst man frei den ganzen Kopf,
Wer Locken hat, hat Lock'n.

Ehmals da warn die Alten gscheid,
Jetzt sind's die Jungen worn;
Das ist doch a kuriose Zeit:
Jetzt wascht man weiss die Mohr'n!

Das Radel lauft halt um und um,
Bis's einmal still muss steh'n;
Ist einer gscheid oder ist er dumm —
Er muss kapores geh'n.

Mit die hübschesten Wirkungen und Szenen Poccis beruhen auf der stilistischen Anwendung des Parallelismus; dieser bringt eine behagliche Gemächlichkeit von Rede und Antwort mit sich und ist besonders in kleinbürgerlichen Szenen für die Milieuschilderung wichtig. *Kasperl:* „Bon jour, bon jour, Herr Nachbar! Nix Neues, nix Neues?

Martin: „Schön'n Dank, schön'n Dank, Herr Kasperl" usw. (I 256). Vgl. noch II 280, 284. Könnten uns die beiden Spiesbürgerinnen in „Kasperl wird reich", die gutmütigen, vielgeschäftigen und nicht zuletzt geschwätzigen besser charakterisiert werden, als wie es Pocci tut? Sie begegnen sich auf der Strasse, und in ihrer Unterhaltung treten nacheinander all die kleinen Sorgen, wie sie solche gute Seelen zu haben pflegen, zu Tag. Wie schon ihre Begrüssung, so ist dann ihr ganzes Gespräch im Wesentlichen parallel aufgebaut, und gerade das erhöht unser Vergnügen an der Szene, dass eine immer die Gedanken der anderen abzulösen scheint (III 63 ff.). Ganz durchgeführt ist der Parallelismus auch in verschiedenen Szenen des „Gestiefelten Katers": Hans und Peter, die Söhne des verstorbenen Müllers, haben das Erbe ihres Vaters angetreten; gleich denkt ein jeder von ihnen daran, den anderen zu verdrängen und zieht in einem Monologe genau entsprechende Folgerungen (I 134). Als dann der Streit zwischen ihnen ausbricht, da will wieder ein Bruder bei dem andern Gründe geltend machen, dass ihm der Befehl im Hause von Recht gebührt (I 324 f.). Sie gehen beide zum Herzog und bitten ihn, in ihrer Sache zu entscheiden. Dieser spricht aber kein eigentliches Urteil aus, sondern rät den Brüdern nur in gütiger Weise, dass sie ruhig heimkehren und in Frieden leben sollen (I 332). Beide sind nun plötzlich hochbeglückt, obwohl alles beim Alten bleibt, und gehen vergnügt und in versöhnter Stimmung nach Hause oder zuerst ins Wirtshaus (I 332 f.). Der Parallelismus dieser Szenen ist begründet in dem

durchaus analogen Verhalten der beiden Brüder, ihre vortreffliche Wirkung darin, dass sie durch denEntscheid des Herzogs wohl eine Lösung bringen, aber keinerlei fortschreitende Entwicklung.

Manche andere Momente haben für die Puppenspiele Poccis eine typische Bedeutung, so die transparenten Inschriften,[1]) und das Eingreifen von Geistern und Dämonen. Hexen und Magier, böse und gute Feen spielen dieselbe wichtige Rolle, die ihnen im Märchen und in der Zauberposse zukommt. Als wohlgesinnte oder feindliche Mächte stehen sie über den Menschen, deren Geschick sie bestimmen. Wie sie bisweilen humoristisch-satirisch erfasst sind, wurde schon bemerkt. Auch die Erscheinung eines überirdischen Wesens pflegt in typischer Weise vor sich zu gehen: verkünden sie Unglück oder sind es tückische Gewalten, so nahen sie unter Sturm- und Donnerschlägen (I 158 f., 350, II 249), freundliche, gnädige Mächte bei sanfter harmonischer Musik (I 166, 368, II 215 u. ö.). Diese melodramatischen Stellen sind besonders da angebracht, wo ein Mensch verzagt und tief unglücklich ist: da erscheint der gütige Geist, die holde Fee in Wirklichkeit oder im Traum, und ihre sanfte Fürsprache richtet den Gebeugten auf (vergl. I 5 f., 166 f., 368). Es ist ähnlich wie im Weihnachtsmärchen, zu dessen typischen Momenten es gehört, dass ein armes verhetztes Kind unter zarter Musik einschläft und die Erscheinung einer gütigen Fee hat. Zumal am Schlusse eines Stücks ist das Auftreten von Feen und Geistern beliebt, sie müssen die Lösung herbeiführen und die Gewissheit eines befriedigenden Ausgangs verbürgen (vgl. I 29, II 176, 274). Das Märchendrama „Laurin" beschliesst der Waldkönig mit den Worten:

„Laurin schützt Lieb und Treu in Waldesgrün;
Nun freuet euch, vergesst alle Müh'!

[1]) Vgl. z. B. I 208, II 262, 349, III 108.

Zieht hin und brechet Laub von meiner Eiche,
Mit Kränzen euch zu schmücken; und nie weiche
Waldkönigs Segen, der euch neu geleitet,
Gleich wie der Sonnenstrahl sich vor mich breitet.
Lebt wohl und ziehet all' in Freuden hin,
Vergesst des Waldes Königs nicht, Laurin." (II 342 f.)

Die Beziehungen, die Poccis Figuren zum Publikum während des Spiels haben, sind vor allem Einfälle der romantischen Ironie; so weit wurden sie oben schon behandelt. Am Schlusse des Stücks wird es mitunter noch einmal recht deutlich, dass die Fühlung mit den Zuhörern in den Puppenspielen stets gewahrt ist. Meistens verkündet dann Kasperl in einer kurzen Verabschiedung, dass die Komödie aus ist (vgl. z. B. I 28, III 329, 359); gerne knüpft er noch einmal mit einer humoristischen Wendung an das gespielte Stück an: „Nun, ich muss mir halt en andere Frau wählen; vielleicht hätt' eins' von den hübschen Mäderle da unten (ans Publikum gewandt) Lust' mich z'heiraten?" (III 350; vgl. ferner I 139, III 280, 338). — Wenn die Puppenspiele eine sittliche Idee in sich tragen, so ist es doch nur allgemein die, dass das Gute siegt und das Laster bestraft wird, d. h. die poetische Gerechtigkeit des Märchens wird eingehalten. Wohl wird öfter am Schlusse eine Lehre gegeben, die aus dem Dargestellten hervorgeht, doch zu einer aufdringlichen Moralpredigt kommt es nicht.[1]) Beim „Blaubart" (I 126) und bei den „Drei Wünschen" (I 264) enthielten schon die Vorlagen Ermahnungen, die Pocci dann frei verwertete. Sonst finden wir Lehren oder einen guten Rat z. B. in den Worten Kasperls (II 308): „Ich wünsch' Ihnen einen recht guten Abend und wünsche Ihnen alles mögliche Glück; aber jedenfalls nur so viel, als Sie vertragen können".[2])

[1]) Sehr hübsch sagt P. Expeditus Schmidt einmal: „Er lehrt, aber er predigt nicht".

[2]) Vgl. noch II 29, 275, 418.

Zusammenfassung.

Eine ästhetische Würdigung der Puppenspiele geht am besten von ihrer Entstehungsgeschichte aus; denn nur so wird das gerechte Mass für ihre Beurteilung gefunden werden können. Für die Jugend und die breiteren Schichten des Volkes waren sie geschrieben worden, ihnen sollten sie eine gesunde frische Kost bieten. Deshalb knüpfte Pocci an das an, was der Jugend und dem Volke lieb und wert war. Nur einen kleinen Teil seiner Puppenspiele hat er frei erfunden, die meisten sind aus dem Schatze der volkstümlichen Ueberlieferung, wie sie die herumziehenden Kasperltheater und das Märchen ergaben, geschöpft. Dabei verfährt Pocci so, wie es mehr oder weniger jeder echte Künstler tut. Er nimmt die ihm vorliegenden Darstellungen nicht einfach hin, um ihnen in der Ausführung unbedingt zu folgen, sondern gestaltet das Material selbständig um. In seinem Bestreben, eigenes zu geben, geht er sogar mitunter zu weit; denn die Volksmärchen sind unendlich fein empfunden und abgefasst, und eine Umänderung ist da leicht misslich. Wer ein Märchen in einer bestimmten Form kennt und liebgewonnen hat, der mag von einer willkürlichen Abweichung wenig wissen; darum stellt ein Stück wie der „König Drosselbart“ keinen Höhepunkt in der Kunst Poccis dar. Ein anderes ist es, wenn die Ummodelung eine neue charakteristische Prägung erzeugt; so hat z. B. das Märchen vom „Dornröslein“ eine wohlgelungene Literaturkomödie auf Emanuel Geibel ergeben. Pocci steht dem Volksmärchen etwa so gegenüber wie der Franzose Perrault und Clemens Brentano, noch eher aber wie Ludwig Tieck, nicht wie die Brüder Grimm. Hatten die Herausgeber der „Kinder- und Hausmärchen“ das Bestreben, schlicht und einfach, in volkstümlicher Weise das wiederzugeben, was sie von der hessischen Märchenfrau und

sonst gehört hatten, so spielt bei Pocci in die alte Tradition fast stets die Satire hinein, die rein menschliche, literarische, politische, oder die romantische Ironie. Es ist vielleicht kein Zufall, dass ihn dieselben Stoffe wie Tieck anregten, „Blaubart", „der gestiefelte Kater", die Erzählung vom „Däumling"; er ist eben dem Mitbegründer der romantischen Schule in der künstlerischen Auffassung und Gestaltung verwandt. Nun darf gewiss nicht behauptet werden, dass ein jedes Puppenspiel bei Pocci die Verbindung von Märchen und Satire zeigt; manche sind rein satirisch, andere bloss märchenhaft; aber in der Verschweissung dieser beiden Elemente liegt das Neue, das die Puppenspiele brachten. Damit ist ihr eigentümlicher Stil geschaffen, eine Mischung von realistischen und idealistischen Zügen, ihr Reiz, damit allerdings auch ihrer Wirkung eine Grenze gesetzt: dem naiven Publikum, für das sie zuerst berechnet waren, ist die Satire im Wesentlichen unverständlich; das kann über all die feineren Anspielungen unmöglich mit vollem Bewusstsein lächeln. Trotzdem bleibt für das grosse Volk noch genug übrig, der gesunde kräftige Humor, der durch alle Sentimentalität und Satire durchblitzt, die frische realistische Gestaltung einzelner Szenen und Charaktere und endlich die Lieblingsfigur des Dichters wie der Hörer: Kasperl. Ueber den Kasperl ist schon so viel Kluges von allen Seiten gesagt worden, dass wir absichtlich nicht mehr auf ihn eingegangen sind. Eines ist gewiss: er stellt die Verbindung und Fühlung zwischen Pocci und seinem Publikum her. Kasperl, der auf eine lange Vergangenheit zurückblicken kann, verkörpert das naive Empfinden, die Moral des Volkes, und zugleich hat doch der Dichter viele seiner eigenen Anschauungen auf ihn übertragen; freilich in allen Punkten denken Kasperl und Pocci, der sich selbst gerne „Graf Kasperl" nannte, nicht gleich. — Für die Auffassung der Stoffe waren die Romantiker die Vorbilder Poccis, für den technischen Aufbau im einzelnen wieder

das volkstümliche Puppenspiel und die Wiener Komödie in ihrem genialsten Vertreter, Ferdinand Raimund.

Einen guten Teil von Poccis Lebenswerk machen seine Puppenspiele aus; von früh an bis kurz vor seinem Tode hat er ihnen sein Interesse bewahrt, und neben den Kindern- und Volksbüchern haben sie ihm Anerkennung und einen ehrenvollen Namen geschaffen. Man beginnt allmählich auch ausserhalb von München, wo sie auf der Schmidschen Bühne stets lebendig waren, die Komödien Poccis aufzuführen; ob sie aber fern von der Heimstätte ihre volle Wirkung zu üben vermögen, ist sicher die Frage. Wie in allen Werken Poccis so spiegelt sich auch in den Puppenspielen seine edle sympathische Persönlichkeit wieder; sein reger Geist nimmt Stellung zu allem, was die Zeit und der Augenblick bringt, nichts entgeht seiner aufmerksamen Beobachtung. Deshalb liefern die Puppenspiele auch ein Stück deutscher Kulturgeschichte von den 50er Jahren bis 1876. Verschiedene male mussten wir Bedenken über das Gelingen eines Stücks äussern, für die Gesamtheit bleiben die angeführten Werte unangefochten bestehen. Nicht aus kühler, theatermässiger Berechnung sind die Puppenspiele entstanden, sondern aus Liebe zum Volk und zur Jugend, aus der Freude an der Poesie, die Pocci einmal mit schönen Worten verkündet hat:

„Ist nicht die Poesie des Lebens Schönstes?
Sie windet Blumen in den dunklen Kranz,
Der ernst sich oft um unsre Stirne wölbt;
Ist sie nicht auch der Regenbogenschimmer,
Der düstre Lebenswolken überspannt?“

Anhang.[1])

Das Marionettentheater in München.

Im Herbste 1858 erhielt ich vom Advokaten Dr. Hierneis, als ich noch in Ammerland war, einen Brief, welcher die Bitte enthielt, ich möchte die Gefälligkeit haben, für das Marionettentheater, welches Jos. Schmid, Aktuar des Pensionsvereines für Amts- und Kanzleipersonal (dessen Vorstand Hierneis war) eröffnen wolle, ein Stück[2]) schreiben; besagter Schmid habe das schöne[3]) Marionettentheater von General Heydeck gekauft, wozu nur ein paar Stücke von Dr. Ludwig Koch vorhanden seien.

General Heydeck hatte das Theater für seine Kinder angefertigt, eigens dazu prächtige Dekorationen gemalt und mit den geeigneten Drahtpuppen versehen. Die Kinder waren dieser Unterhaltung entwachsen. Dr. Hierneis wandte sich an mich, weil bereits mein „Kasperltheater" bei Scheitlein in Stuttgart erschienen war, Schmid diese meine veröffentlichten Stücke zu benutzen beabsichtigte und mich zur Dichtung solcher Produktionen befähigt hielt. Ich sagte zu, ohne eigentlich meiner selbst versichert zu sein, ob ich zu entsprechen im Stande sei. Ich verfasste nun das Stück „Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiss", welches bei der ersten Vorstellung in der Prannersgasse mit grossem Beifall gegeben wurde.

---

1) Wir veröffentlichen hier ein Manuskript Poccis aus dem Jahre 1873, worin er aus der Erinnerung die Entstehung seiner Puppenspiele schildert. Eine Abschrift des Manuskriptes ist mir durch die Liebenswürdigkeit des Grafen Pocci vermittelt worden.

2) „zu" fehlt im Original.

3) (?) im Manuskript unleserlich.

Gedruckt in erwähntem „Kasperltheater“ waren die Stücke:

1. Kasperls Heldentaten.
2. K. als Professor.
3. Madame K.
4. K. als Nachtwächter.
5. K. in China.
6. Die Prüfung.

Dazu kamen in der bei Risch (Scheitlins Nachfolger) im Jahre 1872 erschienenen zweiten Auflage noch

7. Schuriburiburischuri-bimbampuff und
8. Der gefangene Turko.

Das Marionettentheater hatte Anklang gefunden und so kam es dazu, dass ich noch folgende Stücke schrieb, die in vier Bändchen bei Lentner (E. Stahl) in München erschienen:

9. Prinz Rosenrot u. Prinzessin Lilienweiss (Eröffnungsstück)
10. K. unter den Wilden.
11. Heinrich v. Eichenfels.
12. K. in der Türkei
13. Blaubart.
14. K. als Portraitmaler.
15. Dornröslein.
16. Das goldne Ei (Prolog).
17. Doktor Sassafras.
18. Der Weihnachtsbrief.
19. Die drei Wünsche.
20. Die Taube.
21. Muzl, der gestiefelte Kater.
22. Prinz Herbed.
23. K. als Garibaldi.
24. Hansel und Grethel.
25. Die stolze Hildegard.
26. Rothkäppchen.
27. Albert und Bertha oder K. im Sack.
28. Die Zaubergeige.
29. K. als Prinz.
30. Kalasiris, die Lotosblume.
31. Das Schusserspiel (nach einer Erzählung von Isabella Braun).
32. Die geheimnisvolle Pastete.
33. Die sieben Raben.
34. Das Glück ist blind.
35. Waldkönig Laurin.
36. Das Eulenschloss.

ausser diesen im Druck erschienen Stücke kamen noch zur Darstellung

37. Der artesische Brunnen.
38. K. als Turner.
39. K. wird reich.
40. Krokodilus und Persea.
41. Der Zaubergarten.
42. Das Märchen vom Aschenbrödel.

Manchem der Stücke hatte ich bekannte Märchenstoffe unterlegt wo nicht den Stoff selbst erfunden und ich darf mir zugestehen, dass Einzelne mit Weglassung des K. u. bei grösserer Ausführung zu brauchbaren Volksstücken in Raimund's Weise wohl zu bearbeiten wären, wie z. B. Doktor Sassafras, Prinz Herbed, das Eulenschloss, Laurin, Kalasiris und andere. Vor allem beabsichtigte ich auch, die Figur des K. etwas höher zu greifen und sie der gemeinen Sphäre, in welcher er sich bisher in allen Marionettentheatern bewegte, zu entrücken. Ich machte aus ihm den humoristischen Realisten, dessen Lebenszweck so ziemlich lediglich Essen und Trinken; vermied aber dabei alles Zotenhafte, selbstverständlich umsomehr, da ja das Theater zunächst die K i n d e r als Publikum hatte, obgleich es allmählich nicht minder von G r o s s e n gefüllt war. Der Unternehmer Schmid hat wirklich eine wahre Manie für die Sache, denn sein materieller Gewinn ist unbedeutend und seine Mühe gross. Er spricht den K. selbst mit viel Humor und Lust, so dass er auch ausserhalb der kl. Bühne selbst zum K. geworden.

Lebenslauf.

Ich bin am 23. November 1888 als Sohn des Kaufmanns Sigmund Schott und seiner Frau Flora geb. Lehmann zu Frankfurt a. M. geboren. Ich bin Jude. Meinen Vater verlor ich am 2. April 1910. — Von Ostern 1895 bis Ostern 1898 besuchte ich die Wöhler-Schule, dann 9 Jahre lang das Goethe-Gymnasium zu Frankfurt a. M., das ich Ostern 1907 mit dem Reifezeugnis verlies. Ich studierte vier Jahre an den Universitäten Freiburg, Berlin, München, Marburg und an der Akademie für Handels- und Sozialwissenschaften meiner Vaterstadt, vorwiegend deutsche Philologie, daneben klassische und romanische Philologie, Philosophie und Musikgeschichte. Die mündliche Doktorprüfung bestand ich in München am 9. März 1911.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Aly, Jolles, Levy, Kluge, Thiersch und Woerner in Freiburg, Friedländer, Richard M. Meyer, Norden, Rödiger, Roethe, E. Schmidt, v. Wilamowitz-Moellendorf in Berlin, Crusius, Geiger, Jordan, Kutscher, v. d. Leyen, Lipps, v. Mayr, Muncker, Paul, Poehlmann, Schneider, Vollmer in München, Birt, Cohen, Elster, Geldner, Maass, Vogt, Wechssler, Wrede in Marburg und Heräus, Morf, Ott und Panzer in Frankfurt.